Радлов С. Э. **Десять лет в театре**. Л.: Прибой, 1929. 328 с.

Предисловие

*С. С. Мокульский*. Радлов в театре 4 [Читать](#_Toc320721547)

Вопросы тактики

Олива мира 24 [Читать](#_Toc320721549)

Борьба за качество 31 [Читать](#_Toc320721550)

Будем экспериментировать! 36 [Читать](#_Toc320721551)

Какое искусство показывать рабочим? 40 [Читать](#_Toc320721552)

О драматурге

Драматург, подтянись! 46 [Читать](#_Toc320721554)

В двести первый и последний раз о кризисе театра 53 [Читать](#_Toc320721555)

В чем беда нашей драматургии? 61 [Читать](#_Toc320721556)

Слов творец или кормчий человеков? 66 [Читать](#_Toc320721557)

О режиссере и актере

О единой воле в театре 74 [Читать](#_Toc320721559)

Электрификация театра 87 [Читать](#_Toc320721560)

О чистой стихии актерского искусства 102 [Читать](#_Toc320721561)

Рецензии и характеристики

Станиславский под Мейерхольда, Мейерхольд под Станиславского 128 [Читать](#_Toc320721563)

Федор Иоаннович (Открытие гастролей МХАТа) 134 [Читать](#_Toc320721564)

Перед спектаклями Мейерхольда 138 [Читать](#_Toc320721565)

«Рычи, Китай!» 143 [Читать](#_Toc320721566)

«Ревизор» у Мейерхольда 148 [Читать](#_Toc320721567)

«Гадибук» 157 [Читать](#_Toc320721568)

«Лизистрата?» 159 [Читать](#_Toc320721569)

«Отелло» (К постановке в ак.-драме) 165 [Читать](#_Toc320721570)

«Турандот» 168 [Читать](#_Toc320721571)

Валентина Ходасевич (Режиссер о художнике) 174 [Читать](#_Toc320721572)

Моисси 183 [Читать](#_Toc320721573)

Опера

В поисках советской оперы 190 [Читать](#_Toc320721575)

«Дальний звон» 195 [Читать](#_Toc320721576)

«Любовь к трем апельсинам» 201 [Читать](#_Toc320721577)

«Воццек» (Г. Бюхнер) 207 [Читать](#_Toc320721578)

Кино

Угроза кинематографа 216 [Читать](#_Toc320721580)

Еще о конкуренции театра и кино 223 [Читать](#_Toc320721581)

Услужливый опаснее врага 227 [Читать](#_Toc320721582)

«Поэт и царь» 232 [Читать](#_Toc320721583)

Отдельные статьи

Октябрьская инсценировка на Неве 238 [Читать](#_Toc320721585)

О театральной педагогике 243 [Читать](#_Toc320721586)

У развалин театра 249 [Читать](#_Toc320721587)

Как же с советской опереттой 255 [Читать](#_Toc320721588)

Эстрады летних садов 260 [Читать](#_Toc320721589)

Воззвание 266 [Читать](#_Toc320721590)

Режиссерские указания к постановке «Ахарнян» 270 [Читать](#_Toc320721591)

О технике греческого актера 281 [Читать](#_Toc320721592)

# **{****3}** Предисловие **{****4}** Радлов в театре

«Десять лет в театре» — назвал свою новую книгу Сергей Радлов. Название это многозначительно и симптоматично. Эти десять лет — годы величайшей в мире революции, годы героической борьбы и напряженнейшего строительства, годы небывалого творческого и культурного подъема освобожденного народа. И эти годы охватывают театральную деятельность С. Э. Радлова. Он пришел в театр вместе с революцией и все десять героических лет провел на своем режиссерском посту, неустанно борясь за театральную культуру, за новые формы сценического творчества. Радлов — один из виднейших наших режиссеров, явившихся в театре в эпоху революции. Его деятельность войдет в историю нашего революционного театра.

Об этой деятельности и повествует настоящая книга, составленная из статей и заметок Радлова, разновременно появлявшихся на страницах нашей периодической печати.

Подобное происхождение книги уже само по себе объясняет ее фрагментарность. Она отражает лишь некоторые стороны деятельности Радлова, давая отклик на различные явления {5} нашей театральной современности. И неудивительно, что многие значительные моменты театральной работы самого Радлова освещены в ней недостаточно полно. Строго говоря, читатель лучше узнает из этой книги Радлова — теоретика и критика, чем Радлова — режиссера и практика театра. Восполнить этот пробел, помочь читателю восстановить облик Радлова в его полном объеме, и является целью настоящей статьи.

Театральная работа Радлова связана целиком с Ленинградом. Радлов — наиболее яркий представитель специфически *ленинградского* направления в области нашей режиссуры. Отличительными особенностями этого «направления» является отсутствие узко-ремесленного практицизма, живой интерес к формальным проблемам театра и тесная увязка практической театральной работы с достижениями научного театроведения. Подобно ряду других ленинградских режиссеров, Радлов объединяет в своем лице режиссера и драматурга с теоретиком и историком театра. Примечателен в этом отношении путь Радлова к театру. Он воспитанник Петербургского университета, в семинариях которого издавна разрабатывались научные проблемы, связанные с изучением {6} старинного театра. Филолог-классик по образованию, ученик известного знатока и энтузиаста античности проф. Ф. Ф. Зелинского, Радлов еще на студенческой скамье интересуется историей античного театра. Он переводит Плавта, пишет большую научную работу о диссологии в античной трагедии, помещает в журнале «Любовь к трем апельсинам» ряд статей и заметок по античному театру. К этому времени относится и написание примечательной по научной интуиции статьи «О технике греческого актера», перепечатанной в данном сборнике. Прямым отражением этой научной работы по истории античного театра явилась и первая практическая театральная работа Радлова — постановка переведенной им комедии Плавта «*Близнецы*», осуществленная в 1918 году в античных костюмах и масках, с восстановлением техники игры древнеримского актера. Эта реконструктивная постановка, явившаяся как бы театральный крещением Радлова, была им повторена десять лет спустя, в более совершенной редакции, в Театральной лаборатории института истории искусств, в истории которого Радлов сыграл весьма значительную роль: в 1919 году он явился инициатором создания в Институте Разряда (ныне — {7} Отдела) Истории и Теории Театра, ставшего в дальнейшем главным штабом русской театроведческой науки.

Значительное влияние на выработку театрального мировоззрения Радлова имело его, правда, недолговременное, пребывание в «Студии В. Э. Мейерхольда», являвшейся в 1913 – 17 годах главным очагом театрального новаторства и сыгравшей важную роль в области пропаганды идей театральности и борьбы с натуралистическим и психологическим театром. Здесь, в «Студии В. Э. Мейерхольда», Радлов получил импульсы к изучению традиционных приемов низового площадного театра с характерной для него динамичностью, буффонадой и импровизационной техникой. Отчасти здесь надо искать корни того любопытнейшего театрального начинания, которое получило свое осуществление в 1920 году под названием *Театра Народной Комедии*. Этот театр, основанный в Железном Зале Народного Дома, имел целью возрождение техники площадного театра в условиях революционной современности. С этой целью Радлов впервые в истории русского театра привлек в театр циркачей, обогативших технику театрального актера неведомой ему дотоле физической ловкостью {8} и акробатической техникой. Он развязал язык и воображение театрального актера, заставив его импровизировать по заранее намеченному сценарию. Он вывел актера на открытую площадку, объединившую в себе цирковую арену с конструктивными формами шекспировского и античного театра, и тем самым поставил актера вплотную перед массой зрителей, следящих за каждым его движением и жестом. Эти последние, соответственно технике площадного театра и общему характеру репертуара, приобретали плакатную выпуклость, броскость и остроту. Элемент движения явно превалировал над словом; клоунада, акробатика, эксцентризм и буффонада заменили «настроения» и «переживания» психологического театра. Такие приемы применялись к постановке как классиков народного театра (Шекспир, Мольер, Кальдерон, commedia dell’arte, Дебюро, Страницкий), так и собственных эксцентрических комедий и мелодрам Радлова («Любовь и золото», «Пленник», «Обезьяна-доносчица», «Невеста мертвеца», «Султан и черт», «Приемыш» и др.). В «Народной Комедии» Радлов в своем собственном лице осуществил тот тип режиссера-драматурга, единого творца спектакля, о котором он так {9} красноречиво пишет в ряде статей настоящего сборника.

Народная Комедия просуществовала не более двух лет. Начавшаяся деловая эпоха нэпа погубила этот интересный театр, порожденный пафосом эпохи военного коммунизма и находивший такой живой отклик у массового зрителя. Но достижения Народной Комедии не пропали даром. Ее методы оказались плодотворными для дальнейшего развития театра, особенно так назыв. «малых жанров». Сам Радлов неоднократно возвращался к ним в своих позднейших постановках, используя их как в драме («Лизистрата», 1924), так и в опере («Любовь к трем апельсинам», 1926) и особенно — в оперетте («Девушка-сыщик», 1924; «Соня», 1926; «Женихи на колесах», 1927, и мн. др.), где самодовлеющая эксцентричность и буффонада Народной Комедии оказались особенно уместными и обогатили технику нашего музыкально-комедийного спектакля. Не оставил Радлов также и мысли о работе с циркачами, и еще совсем недавно, к десятилетию Октябрьской годовщины, задался целью обновить старую форму цирковой пантомимы путем внесения в нее нового политико-сатирического содержания («Октябрь на арене», 1927).

{10} При всей случайности и обособленности этого опыта, он имеет важное принципиальное значение, намечая правильный путь к осовремениванию старого, театрально ценного жанра. Говоря о первых годах театральной деятельности Радлова, нельзя не вспомнить о плодотворной работе его по организации массовых празднеств эпохи военного коммунизма. В этом отношении он явился подлинным пионером, имя которого войдет в историю этого любопытнейшего из видов нашего революционного театра. Недостаток места не позволяет мне подробно очертить эту интересную страницу деятельности Радлова, почти совсем не затронутую в статьях настоящего сборника. Отмечу здесь только главные этапы. Старейшее из организованных Радловым массовых зрелищ — *Блокада России* — было поставлено 20 – VI – 1920 г. на Каменном Острове. Для этого спектакля был сооружен большой амфитеатр на берегу озера, а «едена» была расположена посреди озера на островке, соединенном выгнутым мостом с берегом. Действие буффонно-сатирического обозрения развертывалось на острове, на мосту и на самом озере, по которому шнырял «блокирующий» Россию игрушечный броненосец {11} и по которому шествовали десятки окрыленных разноцветными парусами лодочек в апофеозе. Исполнителями этого оригинального спектакля явились актеры Театра Народной Комедии («маски») и красноармейцы («хор»). Действие было уснащено характерными для Народной Комедии трюками, которые несли здесь функцию политической сатиры. Тем самым это празднество вносило новый элемент в чисто формальную по своей технике работу актеров Народной Комедии, которые сливались с самодеятельной красноармейской массой.

Этот самодеятельный элемент был еще более выдвинут в следующем грандиозном празднестве 1920 года — «*К мировой коммуне*», состоявшемся 19 – VII у Фондовой Биржи. В этом празднестве Радлов получил в свое распоряжение громадную массу красноармейцев, военморов, рабочих, общей численностью в 4000 человек. Это дало ему возможность покончить с иллюзорным актерским действием и соответственно «реальности» участников ввести в действие игру «настоящих» вещей. Портал и парапеты Биржи, два моста, ростральные маяки, круглые сходы к Неве — вот новая «сценическая» площадка. Прожектора, трубы, сирены, пушечные выстрелы с военных {12} судов, автомобили, плакаты, знамена — вот новые «сценические» эффекты и аксессуары. Своей многотысячной «труппой» режиссер управляет с капитанского мостика на Неве с помощью электрических звонков, нажимая на кнопку которых он получает немедленный ответ массы в виде нужного ему движения или жеста. Именно это празднество зароняет в голову Радлова идею «электрификации театра» — идею, казавшуюся еще недавно утопической и сейчас уже частично претворенную в жизнь в Театральной Лаборатории Института Истории Искусств.

Совсем иной характер имело грандиозное зрелище «*Победа Революции*», поставленное Радловым в Оперном Театре Народного Дома 7 – XI – 1922 г. Вместо случайной неорганизованной массы участников, какая имелась в его руках в празднествах 1920 года, здесь режиссер руководит выступлением объединенных клубных и драматических кружков Ленинграда. На огромной сцене Народного Дома располагается гигантский полуторатысячный хор. Над ним, на приподнятых на двухсаженную высоту мостках, размещаются индивидуальные исполнители. Празднество развертывается в параллельном протекании песен {13} хора и символической пантомимы актеров. Обычный для самодеятельной клубной инсценировки прием доведен до размеров монументального действа и строго организован по какому-то почти контрапунктическому принципу. В этом празднестве можно искать корни нынешних достижений Радлова в области организации хорового действа в его оперных постановках, в частности — превосходных массовых сцен «Бориса Годунова».

Как и в других областях деятельности Радлова, его ранние работы по постановке массовых зрелищ находят свое развитие в его позднейших работах. Не следует думать, что массовыми празднествами Радлов занимался только в эпоху военного коммунизма, когда они были «модными». Лучшим доказательством его глубокого, неостывающего интереса к этой проблеме является организованная под его руководством *Октябрьская инсценировка на Неве* в недавно отпразднованную десятилетнюю годовщину Октября. Читатель прочтет об этом грандиознейшем из всех организованных в СССР празднеств в интересной статье его руководителя. Я же подчеркну только, что намеченные еще в 1920 году приемы массового действа получили здесь закономерное развитие, {14} обогатившись всем десятилетним опытом в этой области, и развернулись в поистине мощную и величественную симфонию звуковых и световых образов, созданную лучами прожекторов, взлетами ракет и фейерверков, световыми эмблемами, ревом сирен и грохотом артиллерийских орудий. Это празднество заложило основу нового, подлинно *монументального* стиля народного празднества и приоткрыло завесу, скрывающую от нас театр будущего.

Говоря о работе Радлова в области организации массовых зрелищ, мы несколько забежали вперед. Возвращаясь теперь к работе Радлова в области профессионального театра, остановимся на экспериментальном периоде его деятельности, последовавшем за ликвидацией театра «Народной Комедии». Эта экспериментальная работа развернулась в стенах *Театрально-Исследовательской Мастерской* С. Э. Радлова, основанной в январе 1922 г. В этой мастерской Радлов проводит ряд интересных разысканий по установлению элементарных законов театрального искусства, его «грамматики», «логики» и «гармонии». С необычайной формальной четкостью и остротой он заново решает здесь кардинальные {15} для искусства театра вопросы о проблемах пространства и времени, о законах сценического движения, об отыскании точных принципов театральной мизансцены и словесной импровизации. Заострение формального эксперимента приводит Радлова к учению «о чистой стихии актерского искусства», закономерное выражение которой он видит в беспредметном творчестве актера. Такой театральный супрематизм, как метод борьбы с бесформенностью, хаотичностью и эклектичностью различных театральных направлений того времени, имел бесспорную диалектическую ценность.

Естественным продолжением работ Мастерской Радлова явилась его работа в *Институте* (ныне Техникуме) *Сценических Искусств* (так назыв. ИСИ), в котором Радлов основывает режиссерское отделение и руководит актерской мастерской. Здесь Радлов ставит ряд интересных учебных спектаклей («Деревенский судья», «Электра», «Фуэнте Овехуна», «Женитьба Бальзаминова», «Близнецы» и мн. др.), в которых разрабатывает все те же вопросы движения на сцене, приемы театрального эксцентризма, буффонады и гротеска, технику массовых сцен, проблему маски, ищет пути к {16} возрождению трагедийного стиля и делает попытки современного истолкования классической драматургии. Мастерская Радлова уже дала советскому театру ряд талантливых молодых актеров и режиссеров. В то же время работа в ИСИ побуждала Радлова неоднократно поднимать в печати вопросы театральной педагогики и воспитания советского актера. Большую общественную ценность имеет наново поставленный им вопрос об этической и культурной ценности личности будущего актера, которому в настоящем сборнике посвящена особая статья.

С зимы 1923 – 4 года Радлов, работавший доселе только в тиши своей Мастерской, выступавший только на маленьких площадках экспериментальных театров, переносит свою деятельность на большую сцену ленинградских академических театров, где работает попеременно в драме, опере и оперетте. Этот переход «левого» режиссера на работу в заведомо «правые», закоснелые в рутине театры имел громадное принципиальное значение. Он ознаменовал резкий поворот в художественной липни наших актеатров, которые открыли свои двери театральным исканиям в области как формы, так и содержания спектакля. В то же время {17} этот переход Радлова на академическую сцену не повлек за собою компромисса в его воззрениях, «сдачи» им своих театральных «позиций». Как правильно учел Радлов, обстоятельства ленинградской театральной жизни таковы, что сколько-нибудь значительная и полноценная работа может здесь быть проведена только в стенах академических театров, являющихся единственными в Ленинграде мощными театральными организмами. Потому избегая демонстрации на сцене актеатров формалистических работ чисто экспериментального характера, Радлов в то же время проводит длительную и упорную борьбу со старыми навыками и вкусами, прочно укоренившимися в стенах бывших «императорских» театров.

Уже дебютная постановка Радлова в Академической драме — «Эуген Несчастный» Толлера (15 – XII – 1923) — ознаменовала крутой поворот в художественной политике актеатров. В этом спектакле впервые с академической сцены прозвучали слова современного драматурга-экспрессиониста, в которых ощущался, хотя и прерывистый и болезненный, но все же пульс современной жизни, ритм современного искусства. Общему стилю драмы Толлера соответствовал также стиль ее постановки и {18} оформления (художник В. В. Дмитриев), хотя режиссеру и пришлось пойти на некоторый компромисс с навыками труппы, привыкшей к исполнению бытовых драм и салонных комедий. И все же спектакль явился смелой новинкой, так как давал невиданное на академической сцене заострение формальных проблем современного театра.

«Эуген Несчастный» явился единственной современной пьесой, поставленной Радловым на сцене Акдрамы. В своих дальнейших постановках режиссер сосредоточился на новой интерпретации классических пьес, работа над которыми шла по привычному для Радлова пути заострения формальных проблем, возникающих при передаче стиля той или иной исторической эпохи. В таком плане он осуществил античную постановку («Лизистрата», 4 – X – 1924), шекспировский спектакль («Отелло», 26 – IV – 1927) и японский спектакль («Ода Набунаго», 9 – I – 1927). Последняя работа является, пожалуй, наиболее интересной и значительной по своим достижениям в ряду «классических» постановок Радлова. Принципиальное значение этого спектакля, осуществленного силами актерского молодняка — студии Акдрамы, заключается в попытке ознакомить {19} нашего зрителя с подлинным восточным театром, кроющим в себе неиссякаемые источники высокого театрального мастерства. Сама пьеса представляла, кроме того, интерес как яркий образец большого трагедийного стиля, овладение которым столь необходимо нашему театру, в качестве противоядия против укореняющегося в нем плоского бытовизма. И то, чего Радлову не удалось достигнуть с актерами старшего поколения при постановке «Отелло», то блестяще удалось ему в работе с молодыми актерами Студии Акдрамы, оказавшимися чутким и послушным материалом в руках режиссера. Радлов превосходно передал своеобразную патетику японской трагедии, ее оригинальный сценический стиль, и мастерски проработал сложный рисунок традиционных для японского театра движений, жестов и мизансцен. В целом «Ода Набунаго» является шагом на пути усвоения нашим театром элементов подлинного восточного театра.

Но самым главным достижением Радлова на сцене академических театров являются его работы над обновлением оперного спектакля. В этой области Радлов почти не имеет достойных конкурентов. Огромная популярность, которую принесли ему его оперные постановки, {20} вполне им заслужена. Такие спектакли, как «*Дальний звон*» Шрекера (9 — V — 1925), «*Любовь к трем апельсинам*» Прокофьева (18 – II – 1926), «*Войцек*» Альбана Берга (12 – VI – 1926), и, особенно, «*Борис Годунов*» Мусоргского в его первоначальной редакции (16 – II – 1928) сдвинули с мертвой точки наш музыкальный театр, отстававший по своей актерской и режиссерской культуре по крайней мере на четверть века. Первые три оперы, представляющие крупные явления оперной литературы XX века, давали режиссеру благодарный материал для построения сложного музыкально-драматического спектакля. Последняя же опера, являющаяся величайшим перлом русской музыкальной драмы, обязывала Радлова найти адекватную ее музыкальной ценности театральную форму, построив на основе гениальной музыки Мусоргского подлинно массовый музыкально-драматический спектакль. Со всеми этими трудными задачами Радлов справился превосходно. Он проделал большую работу по поднятию театральной квалификации, как солистов оперы, так и ее хорового ансамбля, провел с ними целый курс театральной «учебы», заставил их отрешиться от оперных штампов и рутинных {21} приемов игры, и в то же время не перевел их исполнение в натуралистический план, как это делают Лапицкий и Станиславский. В области чисто режиссерской работы Радлов показал ряд новых и свежих мизансцен, извлек ряд любопытных эффектов из пользования техникой оперной сцены, в частности — обновил систему приемов феерической оперы (в «Любви к трем апельсинам»), проявил большую изобретательность в смысле светомонтажа и привлек к работе талантливых молодых художников (В. В. Дмитриева, М. З. Левина), способствовавших созданию из этих спектаклей ярких, эффектных зрелищ. Наиболее значительной из всех оперных постановок Радлова бесспорно является постановка «Бориса Годунова», в которой Радлов выдвинул на первое место хор как подлинного героя этой «народной музыкальной драмы». Чуть ли не впервые в истории оперного театра хор у Радлова заиграл, и из инертной и безличной массы поющих людей превратился в полноправного участника музыкально-драматического спектакля. Сцены пролога, коронования, у Василия Блаженного, в Кромах — вот яркие образцы нового, найденного Радловым стиля массового хорового действа. Постановка «Бориса {22} Годунова» окончательно закрепляет проведенную Радловым за последние три года реформаторскую работу и позволяет признать ее бесспорным достижением нашего нового театра. Таковы основные этапы в обширной и разнообразной театральной работе Радлова. Они дадут читателю общее представление об этом выдающемся режиссере. Остальное читатель услышит уже из уст самого Радлова, читая разнообразные по содержанию и стилю, но всегда ярко и остроумно написанные статьи настоящего сборника. Радлов обнаруживает себя в них талантливым критиком, хорошим полемистом и вдумчивым теоретиком театра. Его статьи о собственной работе всегда красноречивы, его отзывы и оценки других театров и отдельных театральных деятелей всегда тонки и проницательны. Эти отзывы, мнения, точки зрения, симпатии и антипатии уже не нуждаются в комментариях: они говорят сами за себя, ярко обрисовывая облик автора сборника.

С. Мокульский

# **{****23}** Вопросы тактики

## **{****24}** Олива мира

### Между новаторством и академизмом

Решительная схватка Черной Маски с чемпионом Сибири Великановым-Медведевым! И два сцепившихся тела с героическим усердием катаются по арене цирка.

Враги? Ну, конечно, по крайней мере, во время борьбы. В этом уверены зрители и также, я убежден, чувствуют, несмотря на всевозможные сговоры и подтасовки, и сами атлеты в то время, как они жмут, давят и тискают друг друга.

Враги! Но отделите их друг от друга, разошлите по разным городам, и они захиреют в разлуке. Ведь один дополняет другого, и оба они существуют для роковых нельсонов, железных мостов и прямого пояса.

Консервативный и новаторский, старый и молодой театр даже не объявляют друг другу войны. Нейтралитета не бывает, — здесь всегда военные действия. Прямо команчи и сиуксы, готовые уничтожить враждебное племя.

Между тем, если мы и взглянем трезво на борьбу академизма и новаторства в театре, перед нами встанет совершенно другая картина. Во-первых, откинем хотя и соблазнительную {25} и очень для нас лестную терминологию, разделяющую врагов на правых и левых. Сознаемся честно, что наше дело совсем не похоже на классовую борьбу, и мы никого не заставим смотреть на Арбатова и Карпова, как на буржуа, эксплуатирующих труд пролетария Альтмана, пролетария Брика или пролетария Таирова, хотя первые гораздо «правее» вторых.

Конечно, мы убеждены, что молодые художники гораздо острее, свежее и напряженнее чувствуют ветер революции, чем их противники, но это дело сложное. Вот живописцы передвижнического толка[[1]](#footnote-2) тоже решили «приять революцию» и так изображают значки на рукавах военкомов, что левым за ними и не угнаться. Так что тут ничего не поделаешь. Во-вторых, совсем отбросим житейскую практику этой борьбы как борьбы за существование, борьбы вокруг места, полномочий власти и тех или иных материальных возможностей. Такая война достаточно общеупотребительна и внутри того и другого лагеря не правда ли? В чем же суть, реальная суть этих взаимоотношений?

{26} Если это и война, то сознаемся, самая диковинная на свете.

Днем артиллерийская стрельба, бранные клики и брань, которая на вороту не виснет.

Ночью оживленнейший товарообмен. Молодые слегка подучиваются у старых, старые с величайшим усердием перетаскивают к себе изобретения и идеи молодых.

Если то, чем бомбардируют новаторы старый театр, и бомбы, то надо признаться, бомбы, начиненные не взрывчатыми, а питательными веществами. Получив такой снаряд в свою крепость, осажденный академизм начинает с аппетитом хлебать из его осколков.

Совсем это не война, а борьба за сбыт, борьба за рынок. И притом такая, которая ставит старшего конкурента в неизмеримо более выгодные условия.

Дело в том, что широкая публика, «массовый потребитель» вообще не способен принять произведения нового театра… пока они новы. Пройдет год, два, три, и он оценит эти новые изобретения, вновь откроет уже обретенные Америки и начнет покупать только тот товар, который «очень оригинально, все носят». Поэтому новаторские театры вообще почти не могут существовать. Они не плывут по {27} волнам, не держатся на поверхности вод, но на минуту выныривают из глубин, чтоб снова погрузиться в морские хляби.

Таков вывод из беспощадных фактов.

Театр Комиссаржевской, когда она перестала играть трогательные пьесы и начала работать с Мейерхольдом, пустовал, посещаемый лишь студентами, т. е. голодранцами и контрамарочниками. Потребитель с кошельком бойкотировал. Но именно с Офицерской совершил Мейерхольд свое временное завоевание Александринского театра.

Погиб «Дом Интермедий», создавший тип русского Überbrettel, в вульгаризированном виде живущего и по сей день.

Распался «Старинный Театр», разливший по России волну интереса к театрам Возрождения. Разломаны и срублены подмостки «Народной Комедии», распространившей интерес к акробатизму от Фореггера и Московского Пролеткульта до Академических театров.

И даже в виде скромнейшей Студии существует «Театр РСФСР», где поставлены «Зори», «Рогоносец», «Земля Дыбом»[[2]](#footnote-3). Зато есть государственный {28} «Театр Революции», где — «второй сорт ничуть не хуже первого» — устраиваются рядом со «Спартаком» производственные постановки под Мейерхольда.

Метод работы у тех и других театров диаметрально противоположный. Одни с наибольшей остротой, логичностью и безоговорочностью стараются воплотить наиболее смелые замыслы своих создателей и гибнут непонятые широкой публикой и ей ненужные, — другие в медленном темпе своего громадного механизма приглядываются к самым отстоявшимся и удобовоспринимаемым экспериментам своих «врагов» и с большой осмотрительностью дают им права гражданства в своем театральном обиходе.

Хорошо или нет такое положение — судить не желаю. Трезвый взгляд говорит мне, что оно именно таково. Думаю, что в этой эволюции идей есть и своя закономерность. «Международное Общество Спальных Вагонов» не могло бы двадцать лет тому назад перейти на аэротранспорт. Пассажиров не оказалось бы.

Но вот прошло лет пятнадцать, когда экспериментаторы-летчики изобретали машины, поднимались, падали, выздоравливали от ран и снова падали, и теперь это самый комфортабельный {29} и элегантный способ передвижения. Мне кажется, что следует пожелать, чтобы большие театры откровеннее и смелее шли за живой водой новаторов. Без этого им нет жизни и они быстро исчерпают сами себя. Напротив, они-то и призваны давать большую жизнь новым идеям.

Объявить же себя музейной ценностью было бы ужасающим безумием. Это значило бы сидеть неподвижно на стуле и не брить бороду, считая, что и она памятник старины. Мы всегда пойдем смотреть Давыдова, но это не значит, что громадный театр должен быть обращен в музей вокруг него. Театр имеет право на существование только, если он *существует*, т. е. живет и видоизменяется. Далее: полезно при этом прибегать к услугам самих новаторов, а не их истолкователей.

Компилирующие популяризаторы — опасные враги и до добра не доведут. Увы! ими пользуются слишком часто.

И еще, вниманию многих органов: допуская существование новаторского театра, не стоит лицемерно говорить о хозрасчете. Исследуя законы астрономии, не расторгуешься звездами.

И наконец: если могущественная театральная {30} организация, разумно желая обеспечить себя творческими силами, думает об устройстве «Театра-Студии», то в ее же интересах создать не компромиссный, не соглашательский, а действительно творческий театр, который мог бы щедро кормить новыми идеями и новыми изобретениями свою предусмотрительную и расчетливую метрополию.

1923

## **{****31}** Борьба за качество

Я не намерен посвящать свою статью Еврейскому Камерному Театру. В конце концов, я думаю, о нем писали больше и в более возвышенном тоне, чем он того заслуживает. Недостатки его довольно существенны и очень бросаются в глаза. Это прежде всего, репертуарное неблагополучие, может быть еще более острое, чем в русских драматических театрах. Это, во-вторых, отсутствие у постановщика драматургического чутья, т. е. уменья строить спектакль в определенной последовательности, в определенном нарастании эмоционального напряжения. В силу этого даже такой отлично сработанный спектакль, как «Ночь на старом рынке» (по-видимому, лучшая постановка театра) досматривается с большим трудом, ибо весь он построен на одной эмоциональной ноте вне всяких законов роста, контраста, усиления и ослабления.

Но я думаю, что для нас, ленинградцев, гораздо важнее общемосковские достоинства этого театра, чем его индивидуальные недостатки. Поверьте мне, что я не принадлежу к слепым поклонникам всего «столичного» и хулителям всего местного. Мне кажется, что {32} мне приходилось видеть у нас более интересные, смелые, самобытные постановки, чем те, которые показал нам этот театр. Но это отнюдь не мешает мне признать следующий факт. *По качеству выработки* спектакля Москва стоит неизмеримо выше Ленинграда. Я не сравниваю модели, — может быть, они у нас замечательные, — но здесь выполнение кустарное, торопливое, топорное, там — тяжелая индустрия, величайшая тщательность, исключительная точность, первоклассная прочность выделки.

Когда я смотрю московский спектакль (Еврейский, студия Вахтангова, Музыкальная студия и т. д.), то я совершенно спокоен, что и в пятом ряду сотрудников я не встречу ни одной скучающей, равнодушной, рассеянной физиономии. Я спокоен, что в этом пятом ряду и где-то почти за колонкой я вижу человека, который отличается от Чехова, Михоэлса, Баклановой мастерством, талантом, ответственностью выполняемой задачи, но отнюдь не *степенью творческого напряжения*. И премьер, и мимист дают ее на все 100 %. Трогательно видеть, с каким самопожертвованием, с каким рвением выполняют актеры Еврейского Театра все сложнейшие ритмические {33} упражнения, несомненно утомительные для них не менее, чем для зрителя. Но ведь здесь дело не в том, насколько удачна та или иная выдумка режиссера, а в том, что спектакль ведется в 20‑й, 30‑й и 50‑й раз с неостывающим пламенем и пылом.

Сознаемся честно: этого у нас нет. Самое простое — объяснить все дело условиями экономическими. Богатая Москва, с непрерывным потоком проезжих, выдерживает в 3, 5, 10 раз большее количество представлений одной и той же пьесы, чем Ленинград. Это и дает возможность московским театрам работать восемнадцать месяцев там, где мы ограничиваемся двумя, тратить восемнадцать тысяч там, где мы довольствуемся одной. Все это правильно, но нельзя забывать и другое.

Под влиянием Художественного театра Москва впитала в себя принципы и навыки такого серьезного, такого преданного отношения к работе, которое никогда не был доступно Ленинграду. *Этика* актерского творчества стоит у москвичей на недоступной нам высоте. Этой этики административным способом не добьешься. Дисциплинарные взыскания и штрафы тут не помогут. Необходимо создание театральных организмов, в которых культивировалось {34} бы это напряжение, это рвение, это пламенное самоуничтожение в работе. Но культивировать такой подход к творчеству на сцене можно только в молодых театральных начинаниях. Это не значит, что старики безнадежны: они и в этот раз поучатся у молодежи, как учились уже многому в течение этих восьми лет. Но именно к вопросу о создании молодых и новых театров Ленинград всегда относился с ленивым и скептическим равнодушием.

Конечно, эта принципиальная небрежность к мелочам: к мелочам постановки, грима, света, игры «мимистов», всем тем мелочам, которые в отдельности — ничто, а в целом, когда они забыты, роняют, обескровливают, выветривают спектакль, эта принципиальная небрежность вызывается и неразумной тягой к ускоренной продукции. Москва вынашивает спектакли как следует, не менее положенных девяти месяцев, мы в лучшем случае довольствуемся недоносками. Расчет таков: если современный репертуар слаб, значит надо ставить как можно больше современных пьес, вместо того, чтобы выбрать из них лучшее и проработать хорошенько. В это время кто-то по рассеянности запрещает ставить Шекспира.

{35} Получается легкомысленнейшая связь между автором и театром. В роде как одна старушка определяла взаимоотношения полов. «Мужчине что — встал, отряхнулся, а женщина с последствиями».

Так было, напр., с Василием Каменским. Талантливый автор «Стеньки Разина» забежал в театр с ужасным «Пушкиным и Дантесом», и Акдрама оказалась с последствиями, которые ликвидировала довольно мучительным абортом.

Мы до тех пор будем биты Москвой, пока в корне не изменим методов продукции. Из таких великолепных доков, как театр Акдрамы, надо спускать на воду новейшие грандиозные броненосцы, а не наспех сколоченные лодченки. Мы же нагружаем декорациями, станками и «сотрудниками» ялики, едва годные для переправы через Неву, и театральные репортеры, видя как все это переворачивается посреди реки, «опершися на гранит», строчат в отдел происшествий сообщение об очередной аварии.

Ноябрь 1926 г.

## **{****36}** Будем экспериментировать!

Мне положительно надоело писать что-нибудь касающееся моей работы. Я предпочитаю читать то, что пишут другие. Это острее и увлекательнее. Я подчеркиваю, что мое участие в работе никак не влияет на мою оценку того бытового явления, на котором я намерен остановиться. Некая организация показывала в Доме Искусств «Женитьбу Бальзаминова». В разрешение речевой стороны пьесы было положено некоторое экспериментальное начало. Удачно или нет, нас не касается, но предложим для простоты, что очень неудачно. Суть дела от этого не меняется.

Затем обмен мнений. Выступает рабкор «Рабочего и Театра» с утверждением, что и так у нас в Ленинграде что ни спектакль, то эксперимент. Довольно экспериментов, массам этого не нужно.

Но откуда же вы взяли, что у нас так много экспериментируют? После того как последовательно закрылись «Народная Комедия», Театр Новой Драмы, моя Театрально-Исследовательская Мастерская, Экспериментальный Театр, — один только театр в Доме Печати {37} может быть еще назван делающим опыты[[3]](#footnote-4). Это так уж много? И потом, что это за гонение на опыты? Не механическое ли это и неуместное повторение фраз: «государство отпускает Актеатрам народные деньги не на сомнительные эксперименты, а на спектакли, нужные и понятные массам». В этом есть своя логика. Но вот люди приходят в Дом Искусств, гостеприимно впускающий бесплатного зрителя смотреть на бесплатно играющих актеров в спектакле, монтировка которого едва ли стоила несколько десятков рублей, и все же считают долгом завопить: «долой эксперименты!»

Я был невыразимо рад, когда этого рабкора сменил другой из того же журнала, который разъяснил своему непытливому товарищу, что эксперимент сам по себе — вещь для искусства полезная. (Не сомневайтесь в чистоте моей радости: этот спектакль, в котором я принимал участие, был с точки зрения оратора очень плохим экспериментом, что не изменило его общего отношения к нему). Но моя радость была кратковременна, потому что на эстраду взошел серьезный культпросвет-работник, {38} который объяснил, что тов. рабкор заблуждается, ибо эксперимент ради эксперимента = искусство ради искусства = лозунг буржуазный.

Вот как глубоко проник яд неправильного понимания вопроса! Как мало мы понимаем, что колоссальные социальные сдвиги требуют от искусства неутомимых, настойчивых поисков новых форм, чтобы со временем ответить на всю сложность социального заказа, который механически не выполнишь! И тут же опаснейшие слова: «массам это будет непонятно». «Мы ленивы и нелюбопытны», сказал Пушкин. И вот мы нашли в этих словах о непонятности теплую подушку. Не трудитесь, не поймут — перевернемся на другой бок и будем спать дальше.

И кто вам сказал, что массы нечувствительны к новым формам? Что их нужно кормить старьем? Что надо учиться у бабы с отощавшей грудью, которая разжевывает и рассасывает хлебный мякиш и сует его пальцами в рот младенцу?

Долой разжеванное и обсосанное ахроискусство! Мы верим, что у пролетариата крепкие зубы, и что ему нужна нормальная пища конструктивно здорового искусства вместо манной {39} каши слюнтяев и эпигонов. И те, кому дорого искусство, будут продолжать свою работу, какими бы софизмами ни останавливали их на их пути.

Но вот еще один жуткий бытовой факт. Ведь обмен мнений велся в «Доме Искусств», т. е. месте сборища профессионалов нашего ремесла. Что же, даже здесь нам не хочется по-деловому, по-профессиональному обсуждать вопросы техники нашего искусства? И здесь, вместо живых практических обсуждений, надо замолкать перед неправильно понятым лозунгом «довольно экспериментов»! Весь Советский Союз охвачен жаждой технического совершенствования и прогресса. Даже в таких сухих областях, как канцелярское делопроизводство, начинаются эксперименты улучшений, упрощений, изменений работы. Неужели же только мы, работники искусств, укутавшись в одеяло, погрузимся в спячку, бормоча: «да ну их, эти опыты, — пролетариат их все равно не поймет».

Да не будет этого, товарищи!

1926

## **{****40}** Какое искусство показывать рабочим?

Прежде всего: я хочу искать ответа на этот вопрос не в отвлеченных и обобщенных рассуждениях о сущности социалистического искусства, его задачах в коммунистическом государстве и тому подобных соображениях, которые всегда стараются обогнать ход истории и имеют очень мало отношений к нашим переходным формам общественной жизни. Я говорю о конкретнейшем, сегодняшнем рабочем и о реально существующих произведениях искусства, между которыми нам приходится сегодня выбирать.

Здесь существуют две крайних точки зрения. Первая исходит из совершенно правильного ощущения, что творить новые органические формы искусства может лишь тот, кто почувствовал мор — катастрофическим, разрушающимся, обновляющимся, кто не проспал величайших изменений и потрясений в социальной жизни народов. Только почувствовавший всемирную войну и революцию, как начало новой эпохи, новой эры, может делать новое искусство.

Но совершенно неправильно идти дальше напролом {41} и, взамен органической связи, *механически* отожествлять левизну в политике и в искусстве, как это делают Маяковский и Мейерхольд.

В конце концов, левое там и тут, «комфутизм» — опасная игра слов и нельзя же предавать политической анафеме всех художественных противников справа! Будучи представителем левого фронта в театре, я бы однако энергично протестовал против *насильственного* изъятия всего правого искусства, поскольку оно еще не совсем прогнило. Правда, особенно волноваться и не приходится. Сознаемся наоборот, что 99 % всех заводских и клубных театральных организаций в руках архиправых работников. К сожалению, это и не академическое искусство, а зачастую лишь бледные списки, слабые копии с него. Не Давыдов, не Юрьев, не Кондр. Яковлев — чаще всего даже не ученики, а подражатели их.

Защитники этого течения ссылаются на то, что оно понятно и соответствует *вкусу* рабочих. Очень слабое доказательство! Художественный вкус — создается всей жизнью человека и его художественными впечатлениями. Никто не решится утверждать, что жизнь {42} русского рабочего до 1917 года протекала нормально. Вкус его не столько развивался, сколько портился суррогатами искусства. Здоровое чутье может пробиваться при всех условиях, но сегодняшний вкус рабочего для нас не окончательная норма. Мы должны прислушиваться к нему, развивать его, но не следовать ему слепо[[4]](#footnote-5).

С другой же стороны, мы видим в обеих крайностях желание во что бы то ни стало *опекать* рабочего, держать его на поводу, подсовывать ему свои личные вкусы и ни за что не подпускать его вплотную к самой борьбе течений, которая ведь и есть подлинная жизнь искусства. Одно из двух: или искусство только развлечение, и тогда лучше всего показывать разные «Тайны Нью-Йорка», или оно должно расширять кругозор, и тогда нечего прятать самую его суть. Вечная смена форм и борьба их, непрестанная революция, недовольство вчерашним искусством и поиски завтрашнего, — вот во что надо посвятить рабочего, предоставив ему разобраться в этом самому и по-своему. Стремиться показывать {43} рабочему только несомненное и общепризнанное искусство — значат давать ему только вчерашний товар. Нет общепризнанного, кроме уже мертвого! Ведь и Еврипида освистывали современники, «Федру» Расина ошикали все, кроме Буало, над Блоком издевались, когда Пушкин написал «Бориса», жалели о таком падении таланта, создавшего «Руслана и Людмилу»! Мы аплодируем сейчас «Турандот». А десять лет тому назад никто и слышать не хотел об итальянской комедии. С другой стороны, многие руководители культпросветов, вспоминая, как они в молодости увлекались «Потопом» и «Сверчком на печи» в студии МХТ, культивируют спектакли, наиболее близкие к этому направлению, забывая совершенно, что авторы этих спектаклей перешли от них к условнейшим постановкам и давно открестились от своих первых работ.

Не будем же стараться устанавливать деспотию того или иного течения в искусстве, нам близкого, а предоставим рабочему судить самому, показывая ему, разъясняя ему самые различные произведения. Давайте *развивать его, а не опекать как ребенка и несмышленыша*.

Апрель 1922

# **{****45}** О драматурге

## **{****46}** Драматург, подтянись!

В превосходной статье «О современной опере» Виктор Беляев совершенно правильно поставил вопрос капитальной важности — вопрос, каким должно быть пролетарское искусство. И больше того: он сумел показать, как много следует из скромного и простого утверждения — пролетарское искусство есть прежде всего прогрессивное искусство.

Оговорюсь. Не существенно, в конце концов, что в его словах это звучит ограничительное: пролетарская опера — прогрессивная опера. Таков парадоксальный ход событий, что опера, недавно еще оплот театрального консерватизма, теперь становится зачинщицей новой борьбы с гидрой театральной реакции.

Новой борьбы, потому что эта гидра поднимает новые ядовитые головы.

Большой этап борьбы за мастерство спектакля, расширение творческих функций режиссера и художника, технику нового актера — пройден. Не все здесь были победы, и многое, что в первый день казалось триумфом, аннулировалось на второй. Правый и левый театр пришли в результате в сложное взаимодействие и чередование влияний — но общий результат, несомненно, {47} колоссальный прогресс всей «спектакльной» стороны театра.

Пора поставить диагноз. Усилия современного — нет, скажу лучше — сегодняшнего драматурга грозят аннулировать все эти завоевания. Слишком велико несоответствие мастерства, слишком в хвосте театральных ремесел плетется допотопная сноровка драматурга. Наш театр — это право же недурной автомобиль. Но драматург взбирается на него как на козлы, вместо руля ищет вожжи, машет кнутом, цокает и тпрукает, как на пожилую клячу.

А. А. Гвоздев, кажется, немного рассердился на статью Д. Щеглова[[5]](#footnote-6). Я думаю, сердиться не стоило. Щеглов прав, требуя к драматургу особого внимания, как к больному месту нашего театра. Придя к хворающему аппендицитом, доктор, конечно, обратит особое внимание на слепую кишку. Наверно, Щеглов и почувствовал, что драматург — *слепая кишка нашего театра*. Слепая и к организованности, и к конструктивности, и к электрификации, и ко всему, что есть сегодняшний, в будущее глядящий день. Когда мне говорят, {48} что драматург N разрушил, *революционно* разрушил формы старой драматургии, то я твердо отвечаю: *неправда*! Неправда, потому что революционно разрушать здание можно, имея в кармане проект (или в голове мысль!), как будет построено новое, а когда разрушаются старые формы драматургии и заменяются кашей, параличом спинного хребта действия, липкой фотографичностью, то это не революционизация, а варваризация или — еще гораздо хуже! — вульгаризация драматургии. Подержите театр лет пять только на таких образчиках драматургии, и мы растрясем все: мастерство режиссера, технику актера, весь тот высокий уровень, которого достиг наш театр за время революции. Из слов Щеглова можно было понять, что он боится стремления подчинить драматурга театру. Напротив! Театр сам рад «подчиниться», но театр — это превосходное здание, позвольте же посмотреть, какой же это завхоз берется им управлять.

Другими словами. В области актерства, режиссуры, декоративного искусства наш театр имеет предъявить нечто первосортное.

*Литература* же, за немногими исключениями, почти всегда приходит на сцену *второго* {49} *сорта*. Когда же попадается первый то некоторые с непривычки ее пугаются. Я совсем не против «Пурги». Это лучше многого другого как кусок театра. Но как литература это еще не имеет права на особое обсуждение. Надо знать, что такое удельный вес слова, и надо уметь придать ему этот вес. А у Щеглова революционер восклицает: «Бросаю бомбу, чтобы взорвать *прогнившие* фраки». Это значит, что автор пользуется словом бессознательно, по-обывательски, и от разлагающейся буржуазии перешел автоматически на ни в чем неповинное сукно фраков.

Сенсация московского дня «Любовь Яровая»? Следует признаться, что это очень посредственная, слабая архитектонически пьеса, по языку стоящая ниже небезупречной «Пугачевщины» того же автора.

«Мандат» Эрдмана? Сейчас уже ясно, что это была блестящая однодневка. Ее главный недостаток — полная несвязанность остроумного, в духе Театра Сатиры, текста с нарочитой, тяжело «балаганной» фабулой.

«Д. Е.»? Можно быть не очень высокого мнения о творчестве безусловно все же даровитого Эренбурга, но его роман, — это «Илиада», «Божественная Комедия», «Фауст» — рядом с чудовищным {50} по беспомощности текстом Подгаецкого для мейерхольдовского театра.

Биль-Белоцерковский? Вероятно, очень способный человек, но его пьесы — еще совершенно не сорганизованные эскизы[[6]](#footnote-7).

Не стоит продолжать перечень. Надо определенно заявить, что фронт драматургии — Фронт поражения; что нужны какие-то краткосрочные курсы для ускорвыпуска обученных своему ремеслу драматургов, которые пока повинны не менее чем в семи смертных грехах.

Из них главнейшие:

Атрофия чувства драматической архитектоники, умения проводить фабулу, разрешать ее, подчинять части целому. Тут дело не в Аристотеле, но нельзя же так писать пьесы, чтобы можно было ко второму спектаклю перетасовать все сцены, как это недавно было в Акдраме.

Неумение давать две правды, одну свою, одну чужую, т. е. делать убедительными и врагов. Драматург должен в каком-то смысле полюбить {51} *всех* своих героев, т. е. вжиться в них и понять их. И наконец:

Драматург должен быть *писателем*. Мне тяжело в этом сознаться. Лет восемь назад я начинал свой курс драматургии с утверждения: основное материал драматурга — актер в движении и слове. Это было хорошо в борьбе с литературной драмой. Но что делать, когда она стала антилитературной[[7]](#footnote-8)? Нынешнее упрощение и обеднение задач, поставленных перед драматургом, грозит остановить прогресс театрального искусства.

Фотографическая, натуралистическая агитдрама — реакционное антипролетарское искусство.

В борьбе за качество драматургической продукции — спасение театра.

Июль 1927 г.

Я не всегда был так неприятен в разговоре с драматургами. Семь лет назад я обратился {52} к ним с очень оптимистическим воззванием — писать современные пьесы. Как много перемен за эти годы! Тогда мы не имели почти ни одной новой пьесы. И тогда казалось, что новая пьеса — это будет неуклонно прямой прогресс советского театра. Я и теперь подписываюсь под каждым словом нижеследующей статьи…

## **{****53}** В двести первый и последний раз о кризисе театра

Говорить хочется о главном. Остальное некогда и не к чему. Это главное в нашем искусстве повелось называть «кризис театра». Недурная болезнь, кризис которой длится около ста лет! Но верно то, что это самое неблагополучное из всех искусств. Театр похож на рысака, хромающего на все четыре ноги. Рекомендуются массажи, примочки и втирания. А я говорю: давайте хорошего овса, а не кормите соломой и сухими галетами. Что это значит? Почитайте дальше и поймете.

О «кризисах театра» писали сотни раз. Я бы не стал двести первым в эту очередь, если бы не думал, что имею простой и определенный ответ.

Вот он. Вся причина тому, что современный театр почти никуда не годен, расхлябан, неуверен, без костей и без основ — причина этому в *репертуаре*.

Репертуар современного российского театра (из самых лучших, конечно):

«Вильгельм Телль».

«Дядя Ваня».

{54} «Король Лир».

«Гедда Габлер».

«Антигона».

«Ревность».

«Мнимый больной».

«Не было ни гроша, да вдруг алтын».

«Царь Эдип». «Дети Ванюшина».

«Смерть Тентажиля».

«Потонувший колокол».

«Красные и белые».

Если театр — особенно передовой, он, пожалуй, присоединит сюда:

«Мистерию-Буфф» Маяковского.

«Орестею» Эсхила.

«Евдокию» Кузмина или «Принца Искариотского» Алексея Ремизова.

— Ну, и что же вы можете на это возразить? — спросят меня.

Да, конечно, репертуар отличный, сокровищница мирового гения, заветные идеалы мыслящего и страждущего человечества, колоссы и титаны философской мысли, могучее орудие культурно-просветительного воздействия на массы… да, да, разумеется, вы совершенно правы, и наверно должны быть такие залы, в которых грамотные актеры будут громко {55} читать поэзию Софокла, Шекспира, Пушкина (а что до Гауптманов, Ибсенов, Метерлинков, Чеховых, то, думаю я, новый человек обойдется и без них), но в этом ли живая жизнь актерского театрального мастерства?

Такое соображение: приходило ли вам в голову требовать от Альтмана, Лебедева, Шагала, что бы они, из целей культурно-просветительных, писали картины последовательно в технике: Леонардо да Винчи, Ботичелли, Рембрандта, Гойи, Штука, Манэ, Рубенса, Сезанна, Репина, Тьеполо и т. д., или вы довольствуетесь тем, что ждете от них хороших картин в их собственной манере.

— Конечно, но искусство актера — искусство воспроизводящее: он берет заимствованное вдохновение у автора и, претворяясь в его образах…

— Оставьте, пожалуйста: актер такой же художник, имеющий свое ремесло, свою технику, которая не должна и не может меняться изо дня в день по капризу того или иного знаменитого покойника!

Вы кидаете актера ежеминутно в объятия то Софокла, то Кальдерона, то Чехова, и думаете, что он может приобрести какую-то *свою* технику, нащупать какое-то *свое* уменье, {56} когда и Софокл, и Кальдерон, и этот самый Чехов требуют каждый *своей* и совершенно особой и совершенно непохожей на своего соседа по репертуару манеры играть.

*Эклектизм*, эта худшая из болезней начала нашего века, окончательно изжитая в живописи (похороны «Мира Искусства»), продолжает развиваться в самом безобразном, в самом варварском виде на нездоровом геле нашего театра.

Рококо, барокко, ренессанс, прерафаэлиты, классический, архаический, эллинистический, египетский, японский, ассиро-вавилонский стиль — да ну их всех к черту! Что же мы такое, наконец, живые художники или сплошной Брокгауз и Эфрон какой-то!

Товарищи-живописцы, компонуйте ваши картины в стиле XX века!

Композиторы, пишите музыку в стиле эпохи всемирной войны и русской революции!

Поэты, слагайте ваши стихи в стиле 1921 года! Актеры, откажитесь от стряпанья винегрета из Софокла, Вермишева[[8]](#footnote-9) и Шиллера, научитесь писать стихи и создайте свой собственный репертуар, рассчитанный на вашу определенную {57} и единую актерскую технику, технику 1921 года!

— Это что же, запоздалый футуристический манифест? Убогое подражание Маринетти?

— Отнюдь нет. Здесь не идет речь ни о сожжении музеев, ни об отказе от традиций.

Учиться у великих предшественников по ремеслу дело и обязанность каждого художника. Самонадеянно и наивно не вникать в драматургическую технику Шекспира или Лопе де Вега. Но учеба драматурга — лишь средство для создания новых и искусных пьес. Делать из нее цель спектакля, заставлять зрителей окунаться в далекие века и думать: так ли это было — скучное, педантическое и ненужное занятие.

Маленькая историческая справка: мы знаем достаточно эпох пышного театрального расцвета, чтобы позволить себе роскошь некоторых обобщений.

Скажите же, пожалуйста, питался ли театр Елизаветы, Людовика XIV или Афин V века классической стариной разных стилей? Сменялся ли тогда «Гамлет» «Евнухом» Теренция или «Сид» — средневековой моралите? Конечно же нет. Ужасающая репертуарная мешанина — изобретение бездарного XIX века. И странствующие {58} английские комедианты, и испанцы, и итальянцы, и фельтенова труппа в Германии, и Иосиф Страницкий в Вене, и Гаспар Дебюро в Париже — все это жило и дышало современным, собственного изделия, репертуаром, живым, мимолетным, очаровательным, занятным, даже не всегда записанным, не всегда удостоенным почтенного звания «литература», но всегда органически выросшим из современной техники игры и постановки, всегда создающим и отражающим стиль своей эпохи.

Стиль нашей эпохи. А есть ли у нее стиль? Вот, простите меня, один из самых глупых вопросов, который нередко ставится не очень осмотрительными людьми.

Изобразите, художники, грозу и ужас наших стремительных дней, и овеянное творчество ваше создаст этот стиль. Он чувствуется уже и сейчас, двойной и расколотый.

Экспрессы, аэропланы, лавины людей и колясок, шелка и меха, концерты и варьете, электрические фонари и лампы и дуги, и светы, и тысяча светов, и опять шелка, и шелковые туфли, и шелковые шляпы, телеграммы и радио, цилиндры, сигары и теннисные ракеты, шагреневые переплеты, математические трактаты, {59} апоплексические затылки, самодовольные улыбки, блеск, вихри, полеты, парча, балет, пышность и изобилие —

там, на западе,

и пешеходные пустынные деревенские города, суровые лица, помпеянские скелеты разобранных домов, и ветер и ветер, и трава сквозь камни, автомобили без гудков и гудки без автомобилей, и матросский клеш и кожаная куртка, и борьба, борьба и воля к борьбе до последних сил, и новые, жестокие и смелые дети, и хлеб насущный.

Старые слова, новый голос:  
Хлеб, любое, кровь…[[9]](#footnote-10)

все это есть и все это ждет овеществления в ваших руках, художники.

Театр требует пищи живой, сценичной и обильной.

Современные пьесы — убогая книжная литература — пустая солома.

Великие старики — Шекспиры и Софоклы — сухие галеты.

Дайте сочного и питательного зерна — современных драм *для театра*, а не для чтения. Поэты, скиньте ваши удобные поэтические {60} халаты, встаньте с мягких поэтических диванов, придите к нам на грубые деревянные подмостки, изучите законы нашей жизни, поймите, что ваш главный материал — актер и потом уже слово, не печатайте, не издавайте, не записывайте того, что вы сочинили, а ставьте, ставьте десятки и сотни ваших мимолетных и живых созданий, дайте нам вздохнуть от всех великих и не великих предков, актерам научиться играть новые теперешние пьесы — и никому больше не надо будет писать статей о миновавшем кризисе театра.

1921 г.

… но я не сообразил тогда, что можно писать и «новые» и «теперешние» пьесы, но совершенно не в стиле нашей эпохи, ибо они пишутся вообще еще вне стиля, ниже стиля и без стиля.

После семилетних ожиданий, разочарований и размышлений мне кажется, что я нашел причину всех причин и знаю теперь, в чем беда нашей драматургии.

## **{****61}** В чем беда нашей драматургии?

Сейчас уже пора как-нибудь подводить первые итоги.

Советская драматургия существует.

Это значит, что существует ряд пьес, господствующих в нашем репертуаре, и обладающих единством приемов, манеры, сходством в тематике.

Достоинства этой драматургии:

во-первых, современность и злободневность трактуемых тем;

во-вторых, наличие значительной бытовой наблюдательности;

в‑третьих, ясность и определенность симпатий и антипатий, делающие для самого неискушенного зрителя все выводы простыми и несомненными, что достигается даже ценой крайней элементарности в трактовке вопросов.

Ее недостатки:

во-первых, отсутствие крепкой драматургической концепции;

во-вторых, крайняя фотографичность, газетная злободневность, чисто публицистическая протокольность в образах и слове, произносимом на сцене;

в‑третьих, разрыв с высокой техникой современного {62} советского спектакля, крайнее формальное «упрощение» нашей сцены.

Бесполезно спорить, что тяжелее весит — плюсы или минусы. Достоинства говорят сами за себя, о недостатках же обязаны говорить мы — и тем громче, чем горячее хотим их устранить.

Два из них сводятся к удивительному отставанию нашей театральной литературы и от театра, и от литературы, т. е. от техники современной сцены и формального уровня нашей поэзии и прозы.

Детский натурализм нашей драматургии — явление грозное и заставляющее нашу режиссуру думать о различных способах самозащиты. Так, Мейерхольд бежит к милым руинам классиков, Таиров вместе с Немировичем-Данченко все чаще прячется за оперетту, я убежал в оперу, Терентьев с перепугу схватился за толстый роман, отчаявшись в искусстве драматургов, и весь этот список дезертиров грозит величественно замкнуть Станиславский со своей оперной студией.

В чем же беда?

Собрав все свое мужество, я осмелюсь сказать свое мнение.

Пьесы у нас пишут не те люди, то есть не {63} те, кому именно сегодня следовало бы писать.

Постараюсь объяснить примером.

Рядом с нами мы имеем большую драматургическую школу, в сущности единственную в данный момент школу, заслуживающую такого именования, — я говорю о германском экспрессионизме. Тематика этого течения меня в *данный момент* не интересует: конечно, его пессимизм нам чужд, хотя удивительного в нем нет ничего. Что же могла родить, как не пессимизм, страна побежденной революции?

Но, с точки зрения формального мастерства никто, не может отрицать ни высокой технической вооруженности, ни прекрасно разработанной словесной фактуры.

Откуда же это словесное мастерство? Ответ прост: большинство нынешних немецких драматургов по происхождению своему — *лирические поэты*.

Вот откуда лаконизм, экономия слова, эмоциональный порыв, ритм, размах от обыденной до напряженнейшей речи, жаргон улицы, застывающий в стиль современности.

Кто же пишет у нас? Прозаики и публицисты.

Но вот и оказывается, что лирика — лучшая {64} тренировка к сцене, чем неспешный роман: оцените катастрофу «Унтиловска» и превосходных «Барсуков» Леонова.

Верфель, Газенклевер, даже Толлер — поэты. Они скупо располагают слово в пространстве и во времени. Мы же ляпаем разговоры с такой же словоохотливостью, как в трамвае. Слово наших пьес никогда не хочет застыть и стать неповторимым.

И еще: почему никто не пишет пьес в стихах? Натурализм заел? Но мы терпим оперетту, как форму, и читаем стихи. А ведь стихи или оперетта, — это тоже ненатурально. И ведь надо же быть глухим, чтобы не слышать, что стихотворческая техника Маяковского словно рождена для современной комедии большого стиля.

Опыт молодого ленинградского поэта Д. Толмачева, — но, к сожалению, в пьесе, слишком случайной по теме, — доказал мне правильность этого моего убеждения. Пока же мы легкомысленно загнали стих в живогазетные номера. Но, конечно, суть дела — далеко не в том: в стихах пьеса или в прозе. Вопрос ставится так: возделанный или наляпанный текст? В пьесах Блока или Кузмина скупая проза стоила стихов.

{65} Театр требует экономии и сдержанности пушкинской прозы (т. е. прозы поэта!), а не словоохотливости журналиста. И характерно, что лучший образчик в современной агитпьесе — это «Противогазы», написанные Третьяковым, т. е. человеком футуристической и поэтической словесной культуры.

Отдельные же прекрасные удачи Бабеля или Лавренева поколебать моего утверждения не могут.

И все-таки боюсь, что понят неверно. Не вырвала ли частность более общего вопроса? Утверждаю: это — не частность, а корень вопроса. От него зависит все будущее направление нашего театра.

Куда он пойдет:

к *стилю* современности или *протоколу*;

каковы его методы — творческий глаз или кодак, моментально щелкающий;

что мы создадим — *советскую трагедию* или останемся на уровне *бытовых драм* с судебно-хроникерским оттенком; —

вот те вопросы, вот та тревога, которая заставляет нас звать на сцену забывшего ее *поэта*.

Апрель 1928

## **{****66}** Слов творец или кормчий человеков?

Старая истина и давно всем надоевшая, что театр самое неладное из всех искусств.

В самом деде: возьмем поэзию. Существуют прекрасные (хотя их и очень мало) поэты, и они пишут. Есть и плохие — но с этим мы не обязаны считаться.

Так и в живописи.

Но ведь на сцене совсем иное. Существуют в постоянном пышном и неистребимом цветении именно только плохие спектакли, хороших же вообще почти не бывает; так только мыслится больше теоретическая их возможность.

В чем причина театрального бедствия? По этому поводу у всякого культурного и некультурного человека в России есть ряд собственных соображений. Попытаюсь изложить свои по возможности телеграфным образом.

Начало всех театральных зол в отсутствии репертуара.

Оглянемся на все признанно-блестящие эпохи театра и мы увидим, что он всегда питался сегодняшним репертуаром, творениями современников.

{67} Оно ведь и понятно. Только тогда и возможно слышать друг друга актеру и автору, если они дети одного столетия. Тогда совместное их творчество и создает стиль.

Беспомощное же прыгаиие с Мольера на Эсхила и с Ибсена на Лопе де Вегу никакой единой техники за актером закрепить не в состоянии и в лучшем случае порождает убогую стилизацию.

Репертуарная пестрота — выдумка XIX века — убийство театра.

Но почему же такое внезапное оскудение драматургии? Почему именно отсюда отлив талантов? Наше время — век специализации. В театре она прошла под знаком чистого недоразумения. Отделавшись от общетеатральной работы — «специалист»-драматург ошибся в своем материале, перестал быть на самом деле драматургом.

Вспомним, что при Шекспире драматургия не считалась дочерью благородной литературы, и издавать текст пьес не для практических надобностей сцены казалось почти смешной претензией.

Австрийский Шекспир, гениальный Гансвурст Иосиф Страницкий, слыл, говорят, хорошим дантистом. Но, наверно, никто, не считал его {68} приличным литератором. Между тем его «Страдания св. Непомука» или «Казнь Цицерона» — прекраснейшие цветы театра.

В чем же материал драматурга? Любопытно видеть, как теоретическая мысль последнего времени приближается к правильному пониманию этого вопроса и не может дойти до конца. Немецкие экспрессионисты провозглашают: драма это «слово в пространстве» (Wort im Raum) — прекрасно сказано и верно прозревает определение театра, как единственного искусства, имеющего одновременное бытие во времени и пространстве, но еще не решает нашего вопроса. Ученые последних лет[[10]](#footnote-11) идут дальше и договариваются до того, что материал драмы — это некое «слово-жест» (Wortgeste), т. е. собственно слово в его смысловой, звуковой и заложенной в нем имманентно мимической сущности — продолжения его бытия в жесте человека. Очень умно.

Но вот вопрос: что ближе к пьесе Шекспира-сценарий пантомимы или какая-нибудь пьеса для чтения? Мне кажется, пантомима, ибо автор ее имеет общий с Шекспиром материал: {69} *человека*-актера. Правда, в той же немецкой мысли последних лет раздаются голоса, утверждающие, что художественно чиста только «Lesedrama», обычная же пьеса это «ублюдок пространства и времени» (Bastard im Raum und Zeit). Увы, тогда и творения Шекспира попадут в число этих незаконнорожденных.

Вся беда в том, что мы не в состоянии с достаточной ясностью уразуметь, что понятие «драма» производственное от понятия «театр», и от этого непонимания — вся дальнейшая ложность выводов.

И все же, что значит, в конце концов, это утверждение: истинный и основной материал драматурга — актер? Может быть то, что автор кинематографического сценария о Глупышкине — драматург, а Расин только литератор; что законы драматургии постигает сочинитель пантомимы в духе итальянской комедии со многими прыжками, пощечинами, кульбитами и сальто-мортале и мимо них проходит создавший сцену обольщения леди Анны Ричардом III? Нет, не в том, конечно, дело. Представлять себе, что это утверждение есть лозунг борьбы за жест во что бы то ни стало против слова во что бы то ни стало, было бы тягчайшим заблуждением. Глубоко прав Флемминг, выдвигая {70} понятие Wortgeste — теснейшего сплава того и другого. Речь — такое же проявление сущности человека, как и жест. Гораздо большее проявление, скажут иные. Но, ведь, атрофия жеста в пользу слова есть закон современного цивилизаторского варварства, на котором, пожалуй, настаивать не приходится. Но и равноправность слова с жестом вне сомнений.

Итак: драматург создает двигающегося и говорящего человека, — человека с движениями и словами, а не слова для декламирующего актера. Случайное обстоятельство, что в руках драматурга более совершенные способы зафиксировать слово, чем движения будущего, им создаваемого спектакля, породило ложное убеждение, что он только «творец слов», а не «кормчий человеков», и заставляло до недавнего времени рассматривать историю театра как часть истории литературы. Представим себе на минуту, что двухтысячелетняя культура наша была бы лишена изобретения грамоты, но все спектакли, от которых дошли до нас лишь словесные тексты, были бы зафиксированы кинематографом — как рассыпались бы в прах все наши понятия о театре, как прислужнике литературы! Случайная сохранность {71} одного источника (литературы) в ущерб другому (иконографии) обусловила ошибочное наше понимание существа театра!

Значит, драматург «творит» человека, произносящего слова, а не слова для произнесения человеком? Не слишком ли тонкая разница? Да и как провести эту границу?

Я должен огорчить сомневающихся указанием на то, что в искусстве часто приходится иметь дело с достаточно тонкими различиями. Да и границы не всегда встают китайской стеною. Так себе, маленький ручьишко протекает между враждующими странами. А перешагни его и попадись в плен — поймешь, что границей этой пренебрегать не следовало. Есть в океане организмы, которые одинаково трудно отмежевать как от растений, так и от животного мира. До того неуловима граница. Но отличить тигра от березы, пожалуй, сумеет всякий. Так порою и драматурга от литератора.

Порою. Вообще же разграничение дело нелегкое, и объективных признаков в искусстве не подберешь. Имеющий уши пусть слышит.

Не в количественном взаимоотношении слов с шагами актера секрет театральности, а в сплавленности одного элемента с другим. Илиада {72} не требует жеста, но недоразумение думать, что Шекспир создан для чтения. Честное слово, *для этого* он немного риторичен.

Слово — единственный материал Гомера, в руках же Шекспира — актеры. Их инструментовкой творится трагедия.

# **{****73}** О режиссере и актере

## **{****74}** О единой воле в театре

Жизнь многословна. Искусство лаконично. Жизнь противоречива. Искусство едино. Все, что с нами случается, есть плод борьбы и столкновения тысячи явлений, мириады причин и следствий; но картина, сонет, глиняный торс рождены волевым устремлением своего единого творца, в последний миг захотевшего, чтобы они возникли и, стало быть, и создавшего их. Единое в мире, торжествует искусство постоянную победу человеческой воли над роком и случаем. Неужели же мы захотим лишить театр этого бесценного превосходства над жизнью и вернуть его обратно в нелепый жизненный хаос? Одно из двух: либо театр — не искусство, и то, что родится из его недр, спектакль-зрелище, есть своеобразное проявление избытка жизненных начал человеческого коллектива — нечто в роде взрослой игры в горелки — а такое мнение может быть подхвачено людьми, выводящими театр из инстинкта игры, особенно если они спутают явление современности (театр) с силой, его породившей (игрой), т. е. как бы смешают человека с обезьяной, — либо спектакль есть произведение искусства, — и тогда мы имеем {75} право постулировать бытие единого творца этого произведения.

На этот путь — «от суетно-обольщающего разъединения к несложному единству» — решительно и твердо вступил еще в 1908 году Федор Сологуб («Театр одной воли» в сборнике статей «Театр», 1908 г.). В увлекательных, по-сологубовски певучих словах утверждает он, что тирания актера несносна для автора и вредна для трагедии, так же, как и каприз режиссера, что действующий и волящий в трагедии только один и, наконец, что драма «так же произведение одного замысла, как и вселенная — произведение одной творческой мысли. Роком трагедии, случаем комедии является только автор». И вот мы стремительно, хотя и незаметно, скатились с ледяной горы. Ведь, нам было важно узнать, кто единый творец *спектакля*, о *пьесе* же знали мы это и раньше. Но, может быть, путь Сологуба верен, и остается только распространить полномочия и силу автора на весь спектакль, чтобы подчинить его единству, вожделенному нами? Ответить предоставим Сологубу. «Таким представляется мне театральное зрелище: автор или заменяющий его чтец… сидит около сцены где-нибудь в стороне. {76} Перед ним стол, на столе — пьеса, которая сейчас будет представлена. Чтец начинает по порядку сначала: название драмы. Имя автора… Выходы и входы актеров… Все ремарки, не опуская даже и самых маленьких»… и дальше, слушайте, слушайте! «Если актер забудет слова, чтец читает их, так же вслух, как и все остальное».

Довольно. Можно не продолжать. Отвратительная картина говорит сама за себя. Теперь мы видим, что иноземный кандидат чуждой нам профессии и не нашего ремесла покушался на трон театра, но изображение его царства, им же нарисованное, оказалось столь неприглядным, что этот претендент безусловно останется без поддержки. Подумайте только: так велика оказалась нетеатральность писателя, что он хотел нас закабалить даже не живым произносимым словом, а печатной книгой с ее типографским шрифтом и пронумерованными страницами. Итак, предложение Сологуба мы, конечно, должны отвергнуть, но слова его об авторе — роке трагедии благодарно запомним.

Претензии на власть со стороны художников или музыканта по существу настолько неосновательны, что мы в праве сразу обратиться {77} к четвертому кандидату — режиссеру. Его полномочия так непомерно расширились за последние десятилетия, что кажется соблазнительным признать его права.

Несомненно ведь, что в режиссуре мы имеем дело с искусством большим, самостоятельным и sui generis.

Но беда в том, что искусство его коренным образом отлично от работы живописца, поэта, композитора.

В основе их творчества — непосредственный толчок от природы, прямое восприятие ее, как бы ни было сложно ее преображение в самом процессе творчества. Режиссер же видит лишь отраженный свет природы, переданный ему через талант автора. Ошибочно было бы думать, что он так же свободен от пьесы, как живописец от сюжета, на котором он остановился. Для возрожденского художника, воплощающего «Благовещение», даны лишь основные темы композиции: одна коленопреклоненная фигура, одна стоящая, окно, пейзаж и т. д. В *трактовке* своего сюжета он полновластный господин. Нам же, режиссерам, дается тема, уже определенным образом трактованная, кусок природы, уже увиденный чужими и острыми глазами. Не {78} луч солнца, а преломление его в чужом сознании.

Итак, сюжет пьесы — это глина, которую мнут два ваятеля — автор и режиссер (об актере речь еще впереди). И, получив глину, уже Оформленную, режиссер, чем талантливее и своеобразнее его дарование, тем более готов переиначить, исказить, разрушить творчество своего предшественника, лишь бы полнее и непреклоннее был выполнен его собственный замысел. На этом пути мы придем к многим острым и интересным попыткам[[11]](#footnote-12), но ясно, что мы будем, как никогда, далеки от стройного, дельного произведения искусства, созданного единой творческой волей, которое мы решили постулировать в театре. Безусловно, так веселившая нас когда-то евреиновская пародия на «Ревизора», изображавшая четыре режиссерских искажения Гоголя, имела в своей основе здоровую и логичную постановку вопроса.

Итак, созданию единого владыки и господина над сценой препятствует сильнейшим образом {79} тяжба между автором и режиссером. Приступим же к беспристрастному суду.

Как нам это сделать? В мире логики мы можем опираться на незыблемые законы мышления, в этике — на установленные нами понятия добра и зла. Но говоря об искусстве, мы можем ссылаться только на традицию, только на данные опыта, свидетельствующего нам о жизнеспособности тех или иных форм и видов его существования. Нам очень трудно говорить: так, а не иначе должно сложиться будущее театра; и несравненно прочнее наше положение, когда мы идем путем экспериментальным, сделав полем испытаний мировую историю театра. В прошлом и будем искать правильного взаимоотношения режиссера и автора.

Прежде всего: когда появился на свет первый профессиональный режиссер? Об актере ответить проще: когда Эсхил изобрел разговор двоих на сцене и присоединил к себе, доселе единственному актеру, второго, *не автора* читаемых им стихов, то в этот момент и возникла профессия актеров. Но передавать кому-нибудь режиссерские бразды правления у Эсхила не было физической необходимости. И он невидимому до конца своих дней оставался {80} «дидаскалом», учителем своего хора — очень сложная задача, в которую входило и музыку написать, и сложить стихи, и создать новый танец, который должен был быть выучен двенадцатью хоревтами. — Поэт, актер, балетмейстер, композитор — вы думаете, этим ограничивает Эсхил рекордно-беспредельные полномочия своей творческой воли? Древние ученые повествуют нам, что его изобретательская энергия распространилась на костюм актера, технику выделывания масок и сочинение многих доселе невиданных театральных машин, применение которых должно было наполнить изумлением и ужасом души ошеломленных зрителей… Но что это? Неужели здесь, на первых шагах наших поисков, на заре европейского театра, в пеленках зарождающегося искусства видим мы его, единого автора цельного спектакля, подлинного носителя единой воли в театре?

Утопия, — возразят мне скептики, — утопия и романтические бредни. Ведь театр при Эсхиле — разные там котурны, маски и прочие примитивные условности, начиная с самих его трагедий, в которых ни действия, ни характеров. Для того, чтобы отсюда могло развиться современное высокое и тонкое искусство театра, {81} и понадобилась та дифференциация, то распределение сил, без которого немыслим истинный прогресс, а потом… ну, конечно Эсхил был таким гением, чтобы совместить в себе несовместимое, но ведь это исключение, на котором нельзя строить правил.

— Позвольте однако же установить сразу, что мы именно и стараемся создать *правила для исключений*, ибо искусство само по себе исключение, и творцы его исключение тоже, следственно, и всякие построения того, что *долженствует* быть в искусстве, суть расчеты на гениев, а не на рядовых работников искусства. Иначе говоря, дайте гению указать нам правильный путь, расчистить заросли, а потом и мы, смертные, последуем за ним с поспешной горделивостью. Для того, чтобы стать вторым Эсхилом, надо быть вторым Лейбницем? Так станьте вторым Лейбницем или Эсхилом, и я признаю ваши орава над театром. Идеальная конструкция должна рассчитывать на идеальных ее воплотителей. Теперь дифференциация и специализация… Мне вспоминаются специалисты-врачи, так блестяще осмеянные Бернардом Шоу. Но, конечно, это дело вкуса; вернемся лучше к нашему исторически-экспериментальному пути. {82} Исследователи правильно замечают, что все эти «орхесты» (балетмейстеры) или «дидаскалы» (режиссеры), как Феспид, Пратин, Кратин, Фриних, были не в большей степени поэтами, чем ремесленниками сцены; о высоте и изощренности их искусства нам судить трудно. Но поверьте мне, что эсхиловы «Хоэфоры» (Приносительницы возлияний) ни в чем не уступают, даже технически, через 50 лет после этого поставленным последним трагедиям Еврипида и во много раз превосходят их внутренней напряженностью, металлической полновесностью действия. Не порывал со сценой и блестящий преемник Эсхила, легкоживущий Софокл. Недаром же сохранились в памяти времен его актерские выступления в Фамире-Кифареде, где он блеснул своею игрой на кифаре, и в роли Навзикаи, когда он пленил зрителей изображением танца с мячом.

Но суровый, отвлеченный, задумчивый Еврипид действительно расстался с техникою сцены.

Требовательная и чуткая афинянская публика ответила ему на это постоянными провалами его пьес. Вряд ли остался Еврипид дидаскалом своих творений: здесь-то, по-видимому, и вынырнул {83} «иподидаскал» — помощник режиссера[[12]](#footnote-13), которому Еврипид стал доверять постановку своих трагедий. Без этих профессионалов театра не могли обходиться и все те последующие трагики, в жилах которых было больше риторски-интеллигентской крови, чем огня «ремесленников Диониса». Демосфен упоминает нам уже о знаменитых режиссерах — разумеется! ведь к его времени не осталось даже сносных авторов трагедии. Зато какой расцвет самовлюбленного актерства при полном упадке драматургии! Конкурсы актеров одновременно с состязаниями поэтов; гастроли афинских знаменитостей у македонского Филиппа в минуты самой жестокой борьбы Афин с Македонией; полная свобода от податей и воинской повинности; беззастенчивая переделка текста ролей, возмущавшая уже Аристотеля и приводившая в ужас александрийских ученых. Вот достойные и естественные плоды пресловутой специализации. Почитайте лукиановские насмешки над трагическим актером — и вы поймете, как захирели и сцена, и поэзия, отделившись друг от друга.

И дальше, путешествуя по временам и странам, {84} сбирая пышнейшие цветы театра, что мы видим? Италианскую импровизованную комедию, где автор и режиссер распылены и растворены в созидающем коллективе актеров, комедию, чудесно цветущую рядом с сухим существованием литературных пьес; сцену Плавта, горячо любимую римлянами, — недаром автор был не только драматургом, но, по-видимому, и директором театра, и спустя недолго «образованную» литературу Теренция, которую публика постоянно покидала ради канатных плясунов; нашего единственного Шекспира, режиссера, директора и исполнителя многих ролей, как, например, отца-Гамлета; всех его современников-драматургов, которые неразрывно связаны с живой жизнью сцены; Мольера, умершего почти на подмостках; австрийца Страницкого, гениального Гансвурста, игравшего главную роль во всех своих пьесах, — неужели же для нас ничто опыт столетий? В том-то и дело, что автор должен быть от театра, режиссер от поэзии. Как композитор не может создать оркестровой музыки, не изучив, не услышав, не зная тех инструментов, сквозь которые запоет его творчество, так и автор, — не тот кабинетный писака, который мусорит сцену своими бумажными {85} выдумками, а истинный, не слов творец, а всего спектакля, — должен заранее слышать, какие голоса произнесут его слова, должен быть влюбленным в актера, как в глину ваятель, должен *творить для своего инструмента*. Как фаготы и скрипки, пусть звучат в сознании поэта тенора и контральто изученных им и любимых актеров. Поэтому нам понятно, чем должен был быть Ричард Бербедж для вдохновения Шекспира, почему Софокл так настойчиво держался своей постоянной тройки актеров, как мог он подчинять свое вдохновение строгой расчетливости, распределявшей все роли между этой тройкой так, чтобы актеры поспевали переодеваться между выходами. Здесь перед нами техник сцены, знающий не только — как он «это задумал», но и как «это выйдет на сцене».

Быть может, вся беда нашего русского репертуара в том и заключается, что русские драматурги были слишком от литературы, слишком прочны в этой профессии, слишком далеки от такого (превосходного!) взгляда на драматическую поэзию, который делал почти невозможным и нелепым печатание пьес наравне с «благородной» поэзией, который считал такую публикацию неприличной во времена Шекспира.

{86} Но довольно истории. Теперь нам ясно одно, и притом главное, положение: истинный, идеальный носитель единой воли в театре, автор спектакля во всем его объеме, талант, все проникающий и обусловливающий на сцене, есть такой мастер сценической постановки, который соединит в себе *полномочия автора, режиссера, художника и музыканта*. Сколько раз в тысячелетие может он родиться, я не знаю — и это все равно. Я говорю о театре, каким он быть должен, а не о том, какому удобно бывать; не о бывании, а о бытии.

## **{****87}** Электрификация театра

### 1

Когда меня зовут поставить пьесу, прорежиссировать какой-нибудь спектакль, я не могу отделаться от глухой, осторожной, но очень неприятной мысли, что меня приглашают заняться кропотливой, почтенной, но не до конца творческой, какой-то *не той* работой. Она для меня *не та* совсем не потому, что я собираюсь выбрать себе белее спокойную и тихую профессию, не потому, что я со своей (может быть невысокой?) колокольни собираюсь оценивать большое и серьезное искусство режиссера.

Я чувствую в себе более ядовитую червоточину, скептицизм, разъедающий субъективные оценки.

Когда Рейнгардт ставит Софокла, Мейерхольд Мольера и Гоголя Станиславский, мне кажется, что все они делают очень талантливую, но не самую нужную для театра работу. Не ударяет все это в самую живую жилу театра.

Александрийские ученые, не разгибая спины, писали комментарии к Гомеру, Еврипиду и {88} Аристофану. Это очень толстые и очень полезные книги.

Мы, современные режиссеры, мечемся и хлопочем, создавая эстетические схолии к творениям драматургов. Это очень большая и немного буксирная работа.

Передо мною лежит пьеса прекрасного драматурга. Я взялся ее поставить и употреблю много размышлений, большую часть накопленного опыта и всю порцию отмеренного мне таланта на ее постановку. Но это *не та* работа, которая нужна театру.

Я смотрю на раскрытые страницы прекрасной пьесы, разбросанные рядом справочники и книги, начерченные для репетиций рисунки и наброски и вспоминаю прошлое, очень недавнее и… увы! уже промелькнувшее.

В Народной Комедии репетирую «Любовь и золото». В руках у меня пять страниц мною написанного конспекта, по которому актеры должны создать спектакль. Иногда кто-нибудь из них подходит ко мне и говорит: «в этом месте надо бы мне монолог небольшой; что-то не выходит. Напишите пожалуйста».

Пишу в репетиционном перерыве, вырываю листок из тетради и передаю актеру его «роль».

{89} Где же прекрасной книге, передо мною лежащей, тягаться в жизненном напряжении с этим клочком бумаги?

Но я вырываюсь из сладостных моих воспоминаний и попадаю прямо в ваши объятия, мой насмешливый читатель. Объяснение наше будет коротким и решительным.

Если вы думаете, что я говорю все это, чтобы поставить себя *в пример* будущим театральным поколениям, лучше расстанемся на этом месте.

Если вы понимаете, что я пользуюсь только собой, как *примером* (мне довольно близким!) для более общих положений, — будем продолжать наш путь.

### 2

Цельное, творческое, конструирующее искусство театра — в руках драматурга — автора спектакля.

Только в *современной* драматургии живая жизнь театра. Режиссер, ставящий «классический» репертуар или импотентно реконструирует, или варварски искажает. Гордиться «преодолением литературы», как это делает Таиров, так же нелепо для режиссера, как живописцу чваниться преодолением архитектуры, {90} если он вписал овальною композицию в круглый потолок. Просто, значит, не понял конструкции предмета, как Камерный театр, отрезавший 4‑й акт клоделевского «Благовещения».

Но драматург тогда лишь творец театра, когда он создает спектакль, а не литературу, когда его материал не слово только, а бутафория, декорации, машины, свет и главное — актер. Все творящие силы распределены неправильно. Рак, лебедь и щука, назвавшись автором, декоратором и режиссером, тянут скрипучую повозку Феспида, которая и ныне там, на распутьи между старинным хорошим и дрянным недавним репертуаром.

Самым решительным образом приходится провозгласить в театре необходимость абсолютного единовластия. Я, режиссер, отрекаюсь за себя и всех своих собратьев от суверенных прав своих на театр. Да здравствует единая и самодержавная власть автора!.. Но пусть он не забудет научиться, как следует режиссировать. Став режиссером, он незаметно для самого себя переместит два процесса творчества: не станет соображать, как можно прорежиссировать написанную им пьесу, но будет наполнять словесным материалом задуманную им постановку, {91} увиденный в воображении спектакль. Только таким образом должно быть налажено истинное взаимоотношение между постановщиком и драматургом. Революционность этого требования не так уж велика. Таков был театр при Софокле, Шекспире и Мольере.

Надо только перешагнуть через разлагающую дифференциацию XIX века, которому должна быть объявлена беспощадная война на всем театральном фронте.

### 3

Итак постановка вопроса вполне ясна. Спектакль, как и всякое организованное произведение искусства, должен быть создан единой непреклонной и всеоформляющей волей. В этом смысле театр станет совершенным, когда вернется к тому, с чего он начал — к изумительному единодержавию Эсхила — поэта, композитора, балетмейстера, режиссера, постановщика, актера и изобретателя театральных машин для своих спектаклей.

Конкретно ощутить компромиссность всяких других разрешений театральной проблемы, возжаждать пламенно пришествия этого творца-Мессии на сцену — значит ускорить час рождения таких театральных Лейбницев.

{92} Логическая необходимость носителя единой поли в театре была бы, вероятно, ясна всем в ее полном объеме, если бы не вставал вопрос: а как же быть с актером и его свободным творчеством?

Во всей широте его вопрос этот — тема очень продолжительного размышления. Пока же ограничусь только такими указаниями.

С точки зрения постановщика — носителя единой воли — актер это его материал, как холст, краски, глина и т. д. Как истинный художник, постановщик будет однако исходить в своей работе из существа своего материала. Он будет понимать, что на ряду с единицами физическими, как бутафория, декорация, костюм, перед ним психофизическая монада — человек. И подобно тому, как он не замыкает в гроб человеческое тело актера, а дает ему двигаться в воздушном пространстве, даст он свободу творческого движения и душе подчиненного ему человека.

С точки зрения актера вопрос станет тогда таким же слитно двойственным, как проблема детерминизма и свободы воли. Постановщик — как некое «божество» в далеких небесах. Все предуказано и все свободно, все творится на месте и упорядочено заранее. Неизбежный выбор, {93} предопределенная импровизация — вот блаженное неповторимое состояние актера, играющего спектакль.

### 4

Обратим же наши взоры в прошедшее, вздохнем меланхолически и будем мечтать, что вернутся когда-нибудь славные времена Эсхила? Нет, нет, и трижды нет! Будущее театра необыкновеннее, разительнее его прошлого. Перед каким искусством лежит такая сверкающая необычайная судьба?

Ибо, с одной стороны, что бы ни говорили скептики, театр от века и навеки призван воплощать трагическую суть нашего существования. Единственное искусство, владеющее одновременным бытием во времени и в пространстве, театр являет нам человека, одиноко брошенного в громадность пространственного мира, безжалостно опрокинутого в поток времени, текущего к неминуемой смерти. Поскольку каждая *культура* вносит свое ощущение времени и пространства, театр будет отражать его шире и острее других искусств. Впрочем, не буду спорить, все они, эти искусства, испокон веков были созданием, отразителем, выразителем культур. Но вот завела перед {94} нами свой назойливый, свой очень жесткий и самоуверенный танец младшая сестра медлительной культуры — *цивилизация*, высыпающая из рога изобилия блестящие и жестокие игрушки — аэропланы, автомобили, подводные лодки, лифты, двенадцатидюймовые снаряды, слепящие глаза прожекторы, баллоны с удушливыми газами, телеграфы, телефоны, телеграммы и телефонограммы — и шокированные, смущенные, снобирующие искусства отступили, не желая считаться с этим новым оформляющим и оформляемым фактором жизни.

Случилось как-то, что вопросы и самое существование цивилизации оказалось вне Сферы досягаемости искусств, в другой плоскости, чем они.

Ни живопись, ни поэзия, ни музыка цивилизацию за горло не схватила, не сделала из нее ancilla artis и сама не стала ее служанкой. Архитектура — вот кому улыбалась цивилизация всей чарующей, могучей легкостью своих железобетонных кружев. Однако мы до сих пор продолжаем надевать на них старомодно накрахмаленные каменные рубашки с помятыми галстуками ионийских и коринфских капителей. Но что бы ни думали художества, электрическая искра цивилизации пробежала по миру. {95} Наш свет — электричество, наше пространство — электричество, наше время — электричество.

В наши дни приходится самым торжественным образом объявить необходимость йодной, последовательной и до конца доведенной *электрификации театра*.

### 5

«Хороша новость, — возразят театральные старожилы, — мы и так, слава богу, не плошками освещаемся».

В том-то и беда, что с электричеством вы обращаетесь так же, как с керосиновыми лампами. Система рампы и софитов в нынешнем ее употреблении, с мертвенным, безжизненным, анемично обволакивающим актера со всех сторон светом, не более остроумна, чем усилие человека, впрягающего лошадь в автомобиль или прокладывающего рельсы для аэроплана. Бессильный блеск керосиновой лампы так мал, что надо было со всех сторон поместить эти ничтожные источники света, чтобы как-нибудь вырвать из мрака сцену. Но электричество, колоссальную энергию которого можно сжать в кулак, собрать в одном источнике света, не к чему разжижать, когда следует {96} дать с его помощью направление, луч, светотень, динамику[[13]](#footnote-14).

Минуя немногие счастливые исключения в современности (Макс Рейнгардт, Крэг), можно разделить историю сценического освещения на три части. В прошлом (примерно до XVII века) — солнечный свет, в настоящем (с того времени) — плошки, в будущем — электричество (доселе оно не находило в театре истинного применения: безвкусные реалистические эффекты в счет не идут)[[14]](#footnote-15).

Впрочем, недоумение оппонентов отклонило меня в сторону. Мы увидим, что система света есть лишь одно из частных, хотя очень существенных проявлений электрификации театра. Роль ее шире и глубже. Чтобы понять ее, вернемся к режиссеру, автору спектакля в эсхиловской полноте этого слова.

{97} Какая блаженная ширина творчества! Не он ли написал текст пьесы? А музыка сочинена разве не им? И, наконец, кто же, как не он, провел репетиции, создал и обусловил каждый жест, каждую интонацию подчиненных ему актеров? И вот, в награду за труды и бессонные ночи, наступает долгожданный счастливый миг, «взвивается занавес», как говорят рецензенты, и… во всем здании театра вы не сыщете более жалкой, обиженной, несчастной души, чем режиссер!

Спектакль ведь не статуя, которую годами высекали из мрамора — и вот, наконец, она готова, и можно пустить толпу и отойти в сторону скульптору. Только сейчас, в эту минуту, начинает он, этот спектакль, жить напряженнейшей творческой жизнью, ибо такого хохота, такого вздоха зрителей не было на репетициях, и такого волнения актеров тоже не было. Заиграл оркестр, но несчастный композитор посажен в нелепые кресла, не допущен до дирижерского пульта и — еще гораздо чудовищней: место дирижера не занято никем, оно совершенно пусто, нет управляющей руки, капитан оснастил свой корабль, поднял на нем паруса и спрыгнул на берег в момент отплытия. Капитана нет, паруса закреплены наглухо, {98} а как учесть заранее напор и силу ветра, как учесть наперед напряженность внимания зрителей? «Все должно быть заранее рассчитано», — да, конечно; но это в таких грубых аллопатических дозах!

Сказав свой бурный трагический монолог, уходит актер со сцены. Чувствуется, как пронеслось, ропотом прокатилось по залу волнение слушателей. Такова сила этого вздоха, что выход следующих актеров надо отсрочить на 1 1/2 секунды, не две и не одну, а именно так; но дирижера нет, актеры выпущены сценариусом «по положению», и гребень волнения сбит. Зараженная искрой не остудившегося, несхлынувшего волнения зрителей, актриса на несколько слов раньше начинает усиливать звук своего голоса, но стоящий у реостата монтер знает слова, на которых следует убавлять освещение, и с трудом отысканный контраст звука и света гибнет безвозвратно. Бедный режиссер! Как сохранить тебе все эти секунды и полусекунды драгоценного сценического времени, где час — это год, минута — недели, секунда — сутки? Кто убережет тебя от муки бешеного бессилия, когда ты беспомощно кусаешь себе губы, в ярости, что ты не можешь творить, когда новые темпы, новая {99} сила света и звука рождаются в твоей голове? Кто вложит в твои руки вожделенную палочку дирижера? Электричество, первородное дитя цивилизации, станет послушной и чуткой служанкой театра.

Не забуду дня, когда я, как режиссер, был счастлив мгновенным почти физическим счастьем. Это была очень неожиданная и странная минута.

Летом 1920 года несколько режиссеров было привлечено для постановки громадного спектакля на Фондовой Бирже. «Мистерия», как это тогда называли репортеры, — и очень глупо называли.

Начинается спектакль. Мы на капитанском мостике, около Невы и против Биржи. В наших руках флаги, телефоны, электрические звонки. На ступени Биржи входят актеры. Я нажимаю звонок, и они садятся послушно. Я выдерживаю паузу, ту самую, точно ту самую, какую мне нужно, звоню еще раз — и они снимают шляпы. Еще — и раскрываются книги.

Сказочное блаженство — в своих руках ощущать, нести, беречь сценическое время! Быть хозяином театральных минут! Взмахивать палочкой дирижера!

{100} Не тонкое дело, конечно, звонить в электрический звонок. Самый грубый, самый примитивный пример «электрификации театра». Но ведь электрифицировать сейчас театр у нас не легче, чем взрастить апельсинные рощи в тундрах. Иное, совсем иное мечтается нам, увидится нами, создастся нами не сегодня, так завтра, не завтра, так через пять, через десять, через пятнадцать лет. Только бы дожить, только бы схватить ее опять за горло, электрическую цивилизацию, цивилизованное электричество, и показать, как, наперекор Освальду Шпенглеру, будет цивилизация послушно стоять на страже интересов культуры! Как в мире, не знаю, но в театре только сложнейшие завоевания техники дадут нам возможность воплотить в жизнь дух и душу искусства.

Где-то, скрытый от публики, немного повыше «царской ложи» сидит он, автор спектакля, царь театра, режиссер[[15]](#footnote-16). Перед ним сложнейший электрический клавир. Быстрый, четкий дробный пробег пальцев по клавишам — и по {101} сцене, торопя и нагоняя друг друга, заколыхались, полетели лучи света, создающие причудливую, тревожную, призрачную игру темноты и озаренности.

То очень медленно, то судорожно быстро поворачивает он маленькие рычаги из слоновой кости, и с тою же, — точно с тою же! — скоростью движется видимая зрителю смена декорации — падают в пропасть тяжелые кубы и пирамиды, разворачиваются громадные пестрые веера, цветные шары летают по воздуху, как райские птицы, и свет, и свет, и исступление света льют на сцену волшебные руки режиссера. Осторожно двигается еще один, черный рычаг — и стала слышнее музыка играющего в глубине оркестра; еще удары по кнопкам — и вбегают актеры, первые с отличными промежутками, потом почти нагоняя друг друга. Зрители аплодируют, шепча один другому: «как изумительно провел режиссер allegro второго действия». Они знают, конечно, имя режиссера, ибо на афише стоит:

«*Спектаклем дирижирует автор*».

## **{****102}** О чистой стихии актерского искусства

*Эта статья является краткой сводкой теоретических выводов, к которым я пришел в результате более чем годовой работы руководимой мною и Е. Д. Головинской Театрально-Исследовательской Мастерской. Старшим лаборантам ее — А. В. Григорьевой, В. И. Полотновой, Н. В. Фаусек, Г. Н. Гурьеву, Н. Н. Иванову, Е. Е. Лавровскому, Р. Д. Раугулу принадлежит актерская разработка и воплощение в жизнь положений, здесь высказываемых. (1923 г.)*

Все же понемножку кое-что начинает выясняться…

Несмотря на бесчисленное множество книг, заметок, рецензий, статей и статеек на тему театра (о котором, как известно, пишут в *России* решительно все — вне зависимости от знаний, подготовленности и компетентности, подобному тому как в недавнее время все русские люди считали себя прирожденными философами — о счастливые музыка и математика, недоступный для профана удел специалистов!), несмотря на всю эту волну серьезных и легкомысленных, основательных и случайных суждений о театре, хаотическими брызгами выплескивающихся да московских и здешних журналов, диспутов и газет, из всей этой {103} пены некоей Афродитой встает одна всем очевидная истина.

После наивно глубокомысленных утверждении, что в театре главное — это сокровенная мысль автора,

наивно легкомысленных претензий художника и наивно монархических посягательств режиссера

всем и вдруг как-то стало ясно, что главное в театре всегда было, есть и будет —

### Актер

Поразительно, что к этому ощущению пришли одновременно люди самых различных направлений и партий, что истина эта мгновенно, как пробка, вылетевшая из бутылки, ударила по всеобщему сознанию, что она стала внезапно априорно признаваемой аксиомой. Кажется, бурное семилетие 1914 – 1921 вновь подняло героического человека, творца истории, на высоту, давно им утраченную, и мы почувствовали главнейшую ценность театра в физическом лицезрении человека, раскрывающего перед нами художественно-организованную природу своего существа.

До сих пор все понятно, возвышенно и отлично. Но не пора ли подумать, в чем заключается {104} круг полномочий, прав и обязанностей актера. Что такое — его искусство? Что оно изображает, чем изображает и для чего?

Я бы хотел посвятить эти страницы актеру. Последние годы приучили нас начинать изучение любого искусства с определения его материалов и исследования свойств, этим материалам присущих. Такой путь, будучи в глубине своей очень далеким от так называемого формального метода, для которого нащупывание приемов обработки материала есть цель, а не средство к постижению данного искусства, гарантирует нам некоторую объективность и отчетливость наших суждений. Попытаемся пойти к нему.

Я все-таки льщу себя надеждой, что мне удалось сделать довольно понятными основные мои утверждения о театре. Вот они без особых разъяснений[[16]](#footnote-17).

### Несколько азбучных истин

1. Носителем единой воли, делающей из спектакля цельно задуманное и выполненное произведение искусства, является в театре мифический {105} властелин, соединяющий в себе все творческие полномочия, — в роде Шекспира, Мольера, Эсхила.

2. Основным материалом такого драматурга (то есть всякого настоящего драматурга) должен почитаться актер, из которого лепится спектакль, а отнюдь не только слово — на самом деле лишь одна из функций актера.

Каков же наш материал — актер? Постараемся вглядеться в его основные свойства.

Прежде всего, что такое актер? Человек, действующий[[17]](#footnote-18) в расчете на созерцание зрителей; организующий свои действия для этого созерцания. Это с несомненностью для меня явствует из того соображения, что в театре есть два лишь неотъемлемых элемента, без которых он не существует или он не театр — *это актер и зритель*. Как только взглядывает зритель на действующего актера, начинается театр. Все остальное — режиссер, драматург, художник, музыкант — может быть или не быть. Безразлично. Театр уже существует.

{106} Что такое человек? Единица психо-физическая.

Мы можем примыкать к любому психологическому учению в области взаимоотношений между душой и телом, верить Джемсу или не верить — это безразлично. Наличие в человеке явлений физических и психических никто отрицать не вздумает. Одно это соображение ставит на место зарвавшегося режиссера. Нелепо подавлять в актере всякую инициативу, всякую волю — это значит просто не понимать материала, над которым работаешь.

В деревянном обрубке уже лежит статуя, которая из него будет вырезана. Надо только понять все возможности, в нем скрытые. Надо понять свойства, присущие человеку на сцене. Каковы же свойства актера, при помощи которых он организует проявление своей психо-физической сущности в расчете на восприятие зрителей?

Это прежде всего

*звук*,

*движение*,

*эмоция*.

На первый взгляд здесь уже логическая ошибка в классификации. Эмоция проявляется ведь {107} только через звук или движение; значит, ей не место в этом ряде.

Но это не так. Только педант решится утверждать, что сердцебиение, связанное с душевным волнением, есть движение, выражающее эмоцию. Влажный лоб, горячие руки — результат (или причина) эмоции — тоже ведь и не звук и не движение.

Строго говоря, такого характера эмоциональные проявления психо-физической сущности человека могут быть полно восприняты лишь вновь изобретенным искусством футуриста Маринетти — *тактилизмом*, то есть организацией ряда ощущений, воспринимаемых нами при помощи *осязания*. Не скрою, что это был бы довольно хлопотливый способ общения с актером, если бы зритель ощупывал его руками! Не даром и у Маринетти материалом этого искусства являются лишь поверхности неодушевленных тел.

Однако, всякий актер знает, что настоящее творческое напряжение его передается зрителю не ровно в меру звука его голоса и движений его тела. Есть какое-то неразложимое волнение, прямо переливающееся к зрителю от актера.

Поэтому я решаюсь утверждать, что эмоция {108} есть одна из функций актера и притом функций самостоятельных.

Если мы поставим актера в более точные сюжетные условия, драматургически определим, зачем он двигается, что кричит, о чем волнуется, мы изменим или добавим наш ряд следующим образом:

движение → жест

звук → слово

эмоция → эмоция-мысль,

причем замена эта совсем не обязательна для демонстрации актерского искусства. Напротив, быть может вершины его мастерства именно в выявлении этих трех элементов в их наиболее чистом виде, не обремененном смысловыми и литературными ассоциациями.

Но прежде чем определить крут полномочий актера во всей его полноте, необходимо выделить одно основное свойство театрального искусства. В отличие ох всех остальных, оно протекает и во времени и в пространстве. Соображение необычайной (не правда ли?) простоты, несомненно известное всякому школьнику, занимающемуся эстетикой. Но дело в том, что из него вытекают чисто практические, императивные выводы.

{109} Для художника, делающего набросок сангиной, материалом его работы является не только эта сангина, но и бумага; для иконописца — не только краски, но и деревянная доска. Так и у актера его материалом является не только его одухотворенное тело (второе «я» по Коклену), но так же время и пространство, в которое его тело брошено. Именно это острейшее сосуществование во времени и в пространстве обязывает его самым любовным, самым бережным образом обрабатывать и выявлять этот двойной материал. Совершенно особое и таинственнейшее искусство актера — вызывать в зрителе раздельно и обособленно то временные, то пространственные ощущения, заставлять его почувствовать данный ряд движений, как плывущий во временнóм потоке, или напротив — как высеченный в камне пространства.

Памятуя это определим:

искусство актера = чистый звук + чистое движение + чистая эмоция, — правильно расположенные во времени и пространстве.

### Глупые птицы

Но я чувствую, что надо сделать попытку пролить свет на то, что до сих пор сказано. {110} Мы говорим о движении и звуке. Но *как* должен двигаться, *как* должен звучать актер? Показывать это бесконечно трудно, рассказать почти невозможно. Как передать словами жест тому, кто его не видит? Как объяснить слепорожденному свойства различных цветов? Дама, сказавшая «ах я люблю голубой цвет, в нем есть что-то небесное», бесподобно выразила свою мысль. Но я боюсь, что даже в этих словах слепой понял бы не очень много. Мне важно, прежде всего, выделить следующее соображение. У актера есть тело, которое движется, голос, который звучит, и нечто бьющееся эмоционально. Всеми этими орудиями выражения, заложенными в человеке, он творит свое искусство. Но из этого не следует и *нигде не сказано*, чтобы он обязан был *изображать* человека и непременно человека.

В предупреждение острякам: не в том смысле, что предпочтительно изображение гориллы. Просто, тело и голос актера могут беспредметно творить звуковые и пространственные формы, прекрасные сами по себе, без заложенного в них литературного содержания, не изображая в лицах более или менее значительный анекдот.

{111} На первый взгляд утверждение это нелепо и дерзко. Мы привыкли считать главнейшею и священной обязанностью актера — искусство перевоплощаться. Перестать быть похожим на самого себя (то есть спрятать, скрыть, обезличить материал своего искусства), изобразить нечто другое, постороннее, самому себе несвойственное — казалось главною его целью. При этом зритель немного уподоблялся глупым птицам из неудачного античного анекдота, которые принялись клевать нарисованный виноград.

Несчастное искусство театра! Даже живопись окончательно освободилась от нелепого требования обманывать смотрящих. От сонета же или октавы, кажется, никто и никогда не требовал, чтобы они были похожи на что-нибудь, кроме самих себя. Также и композиторы лишь изредка стремились дать иллюзию морского прибоя, голоса возлюбленной и скрипа телеги. Только театр должен почему-то непременно обманывать и не смеет быть самим собою.

Впрочем, даже здесь и притом в наиболее разработанных видах искусства — оперном пении и балетном танце — мы видим явное ослабление желания «перевоплощаться» и изображать {112} человека. Балерина танцует в общем совершенно отвлеченно, не волнуясь о том, что она изображает лебедя, цветок или женщину, *конкретно* изучая лишь собственное свое тело и возможности, в нем таящиеся. Оперное пение не имеет зачастую ничего общего с подобием человеческой речи[[18]](#footnote-19).

Чем дальше уходит развитие данной отрасли человеческого, актерского мастерства,

чем большее количество прекрасных форм в звуке и теле в нем создается и кристаллизуется,

тем более становится с каждым шагом тягостной и докучной обузой задача изображения конкретного реального человека.

Пусть актер бесконечно осложняет и обогащает зрительные и звуковые формы им создаваемые, чтобы с их помощью отразить сложнейшие и тончайшие временные и пространственные {113} формы нашего мироощущения,

и тогда он сам откажется от сомнительной и печальной радости уметь подражать пьяному, влюбленному, сердитому, шепелявящему и икающему человеку[[19]](#footnote-20).

На одном из наших выступлений, после представления Opus № 1, построенного на *бессловесном* звуке, мы подверглись жесточайшему нападению концертмейстера Мариинского оркестра, горько упрекавшего нас за то, что мы отказались от произнесения русского слова[[20]](#footnote-21).

Но ведь сам-то он за тридцать лет не произнес {114} ни слова во время своей профессиональной работы, оставляя для языка низменную роль обыденной передачи житейских мыслей, — где же закон, побуждающий к разговору актера? И разве же его инструмент — голос — настолько хуже скрипки, что нуждается непременно в увесистом подкреплении слова со всем его смысловым бременем?

### Две стихии искусства

#### Одна —

Грубо говоря, мы можем различать в искусстве две струи, два пути отражения в чувственных формах миропознания художника. Один из них — человечно-образный, смысловой, дающий нам пластически конкретное, ощутимое, осязаемое искусство. По существу сюда относится слово, поэзия, притом поэзия всякая от Эредиа и до Новалиса, потому что даже у символистов и романтиков остается слово в его неистребимой смысловой сущности. Заумный язык Хлебникова, *поскольку* в нем дается новая жизнь древним корням славянских слов, относится к этому же ряду {115} явлений. Можно сказать даже, что удельный вес слова, его смысловая нагрузка увеличивается у Хлебникова, дающего новую действительность и силу корням, обезличенным и выветрившимся в вялых, словах обиходной нашей речи. Портретная, пейзажная, батальная и т. д. живопись присоединяется сюда же, как всякое «миметическое» искусство, то есть преследующее аристотелевскую задачу «мимезис» — подражания природе. При этом для существа дела совершенно безразлично, имеем ли мы дело с натуралистическими течениями или каким-нибудь другим. Важна сама по себе тенденция изобразить в искусстве явления внешнего мира. Импрессионисты, кубисты, академисты всех толков отличаются *в этом отношении* лишь по методам, которыми они идут к однородной цели. Рядом с образом точная мысль. Силлогизм так же конкретен, как стул, дом или автомобиль.

В этой же группе человечно образных искусств на первом месте произведения, относящиеся к ложно опозоренной группе «тенденциозных». Боязнь тенденции — конечно вздор! Пусть будет тенденция, но останется искусство. Клич «искусство для искусства» разумеется лишь {116} отрицательно-оборонительный, против вторжения людей в этом деле ничего не понимающих — в роде лозунга «Америка для американцев». Но что будут делать в этой Америке сами американцы тем самым еще не указано.

Аристофан, конечно же, автор насквозь тенденциозных произведений, гениальных при этом. На ряду с эмоцией, образом, ситуацией, движением, звуком в руках драматурга есть и чистая мысль, которую он острым камнем кидает в зрителя[[21]](#footnote-22).

Я не знаю, существует ли мир вне его восприятия (и признаю себя совершенно не компетентным в философских проблемах), но для меня несомненно, что все вопросы искусства мы в конце концов опрокидываем на психологию восприятия слушателей или зрителей.

Восклицание, жалоба, всплеск рук, зеленое перо на шляпе, луч света, спрятанный револьвер, политический выпад, каламбур, волнующая философски этическая мысль — все это *равноправно* попадет в поле сознания зрителя {117} и совершенно не нуждается в качественной дифференциации.

Свойственное многим лет десять тому назад (что греха таить!) желание допускать до своей души лишь профильтрованные строго эстетические эмоции, закрывая глаза и уши на осколки жизни, вонзающиеся в ткань искусства, представляется нам теперь немного смешным и педантичным снобизмом.

Нам кажется теперь, что греческие трагедии написаны на каком-то условно поэтическом языке, античном жаргоне, смешанном из имен богинь и старинных речений, что они чуть не сознательно написаны в ложноклассическом каком-то стиле; на самом же деле, — это острое сочетание «вячеславо-ивановского» высокого стиля с современнейшими политическими лозунгами, географическими гипотезами, медицинскими терминами, философскими и физическими теориями.

«Мозг» получал такие же острые уколы, как и сердце, глаза и уши. Тернерова «Трагедия атеиста» показывает, что елизаветинская сцена была также отнюдь не чужда раскрашиванию языка терминами философской и медицинской мысли.

Разорванность культур мешает нам оценить {118} всю мозговую напряженность языка Шекспира или Еврипида. Прием же Аристофана перекидывать зрителей от буффонады к самым серьезным мыслям о религии, литературе, родине, социальных проблемах — сохранен в элементарно схематизованном виде в репризах и антре клоунов, чередующих кульбит с каламбуром и головоломное сальто-мортале с злободневным куплетом. Мысль и глаз народной аудитории получает одинаково резкие удары неожиданных восприятий.

#### И другая —

Таково это говорящее, изображающее, имитирующее, дневное, конкретное искусство, искусство образно человеческое. Рядом с ним, по существу пластическим — ибо мысль и конкретная эмоция так же пластичны, как торс — существует совсем иное, подземное или надземное, отвлеченное, создающее лишь формы восприятия, рождающегося в мозгу художника, а не формы воспринимаемой природы, музыкальное, гносеологическое, космическое искусство. Я думаю, что было бы крайне ошибочно наклеивать на эти две стихии модные недавно ярлыки аполлинийского и дионисического {119} искусств[[22]](#footnote-23). Напротив, первое из них ничуть не менее эмоционально, чем второе. Конкретнейшие эмоции, экстаз страдания, ненависти, страха, ликования, страсти политические, нравственные и религиозные пронзают именно «человечное» искусство палящим дыханием Диониса. Иному же, отвлеченно познавательному, свойственно, наоборот, ледяное постижение кристаллически чистых форм, бесстрастно сверкающих гранями геометрической правильности и астрономической точности. Там — человек со всей его экстазной мыслью и волей энтузиаста, здесь — или дочеловеческий хаос, непознаваемо смутный, непостижимо беспредметный, или гордый холод познавания внечеловеческих заальпийских высот. Кипящая лава до рождения человеческой жизни, остывшая кора после его смерти. И до и после слышится некая музыка сфер в четких, как минерал, зрительных и слуховых формах космического искусства.

{120} Слуховые формы — конечно! Для большинства из нас ясно, мне думается, что музыка властна, более того — призвана к этому пути творчества. Ведь сюжетно-«программная» музыка есть лишь одна и вряд ли наиболее значительная часть музыкальной стихии. Но формы зрительные — здесь перед нами очень недолгий путь молодого беспредметного изобразительного искусства. Входить в оценку того, что сделали в этой области немногие подлинные художники Запада и России, здесь не время и не место, тем более не время, что я говорю сейчас о другом материале творчества, человеке, властном творить самим собою зрительные и слуховые образы величайшей законченности и чистоты.

### В чем же новое мастерство актера

Беспредметное творчество актера есть без сомнения вершина и предел его технической изощренности и мастерства. Это менее всего должно обозначать, что этот род актерского искусства должен процвесть, другой же замереть и зачахнуть. Под луною хватит места для них обоих. Соотношение их приблизительно подобно противопоставлению классического и характерного танца, с тою, пожалуй, разницей, {121} что практически перевоплощение, разыгрывание роли, изображение человека — будет, конечно, всегда преобладать над «космическим», отвлеченным искусством звука и движения.

Но в чем же, более точно, может состоять это отвлеченное искусство? Мне приходится здесь в двух словах — по необходимости смутных и мало выразительных — отметить главнейшие функции нового актера.

Движение его тела вызывает в зрителе прежде всего *пространственные ощущения*. От его мастерства зависит — создать в смотрящем конкретнейшее чувство трехмерности этого пространства. Куб воздуха, омывающего человеческое тело, начинает жить, пересекаемый линиями его движений. Линии эти, временно протяженные, воспринимаются нашей памятью как существующие в настоящем. Представьте себе, что вы смотрите на человека, который в сумерки взял факел в руки и быстро двигает им по воздуху. Вы видите круги, восьмерки, эллипсы, но не в состоянии определить, где в данный момент находится рука, держащая свет. Так и актер высекает в пространстве различные простейшие формы, живущие в воздухе. Пользуясь этим и тренируя {122} в данном направлении свое тело, он создаст перед нами игру кругов, волнообразных линий, ромбов и всевозможных остроугольных форм. Конструктивность движений и зрительное богатство их дополняют требования, которые мы предъявляем к телу нового актера. Движением же вызываются и *ощущения временные*. Заменить пространственную задачу временной и дать не уху, но глазу зрителя почувствовать поток времени, окунуть его во временную эмоцию — предприятие небывалой трудности. Замедления, ускорения, повторения движений, бурные смены скоростей достигают этого.

Временные же ощущения, конечно, легче гораздо создаются через звук. Не только звучанием голоса, но и топотом ног, стуком вещей, находящихся в руках актера, дает он нам слушать шаги минут. Вещь не только видится, но и звучит под волшебным прикосновением его руки.

Голос же — носитель чистых форм звучания. Освобожденный от слова, — ибо актер не обязан произносить смысловое слово! — актер даст нам богато артикулированный то высокий, то низкий, то замедленный, то ускоренный чистый звук. В бессловесной речи {123} своей актер звучит свободно, как птица[[23]](#footnote-24). Эмоция — без сюжетной, драматургической подготовки — она предстает перед зрителем в чистейшем беспримесном виде. Возможны величайшие и резчайшие контрасты. Вне слова (но в звуке) возможны сила, напряженность и напор эмоции, недоступные ни всегда более вялой пантомиме, ни современному городскому, опиджаченному слову[[24]](#footnote-25). Вместо неврастенического плача — малоазийский тренос, вместо бледненькой радости — героическое ликование. Душа нового актера не менее натренирована, чем мускулы ног или грудная клетка.

В совершенно новые взаимоотношения вступает актер с декорацией. Все объемы и плоскости, кубы и цилиндры, наклонные и вертикальные, «обыгрываются», подчеркиваются и выявляются благодаря движению, к ним конструктивно {124} пригнанному. Самые материалы сценической постройки находят свое выражение через все проникающую и объемлющую игру актера. Если Татлин «ставит глаз под контроль осязания», то новый актер даст проконтролировать его слухом. Деревянные, медные и железные части сценической постройки будут по-своему резонировать в ответ на бег, стук и падение актеров. Это обдуманное проявление материалов и система игры, согласованная с основами сценической постройки, создаст более органический и серьезный «конструктивизм» в театре, чем уже дурнотонное нагромождение лесенок, станочков и колесиков.

В заключение — коварный вопрос мне со стороны моего читателя. Не эстетская ли затея такое искусство, не будет ли оно создано только для гутирования со стороны пресыщенного снобизма перекультуренных людей? Скажу честно. Я не берусь утверждать, каким должно быть всенародное искусство. Но у меня не хватает печального мужества поверить Шпенглеру, что мы живем в послекультурную эпоху цивилизации, не способной на создание искусства. Однако, вне этого пути, пути созидания формы, я не вижу вообще никакой {125} дороги оскудевшему формой развинченному искусству театра. Я почти готов думать, что только это творческое созидание чистейшей стихии актерского мастерства поставит актера в положение свободного и активного художника и напоит театр живою водой. Только выделив и вознеся в театре все то, что не анекдот, не литература, не фарс, не оперетта, не кино, не имитация и обезьянство жизни, мы соберем в своих ладонях семена, из которых должна вырасти всенародная трагедия, если ей вообще суждено когда-либо возникнуть.

Март 1923

# **{****127}** Рецензии и характеристики

## **{****128}** Станиславский под Мейерхольда Мейерхольд под Станиславского

|  |
| --- |
| *Новый театр укрепится через новую систему актерской игры.*  *Я прошу моих читателей простить мне недостаточно серьезный тон этой статьи. Думаю, что в ней правильно указывается явление, очень разросшееся с тех пор, — за последние 4‑5 лет — взаимное влияние разных направлений советскою театра. Будущий историк увидит, вероятно, в наших театрах дольше общего сходства, чем индивидуальных различий (1928).* |

Скромный провинциал из заштатного городка, расположенного на берегу Невы, я в начале этой осени очутился в самой столице — в Москве.

Читателям моим известно и даже наверное известно, что здесь у нас, за полным отсутствием так назыв. публики, большинство театров перестало существовать и только еще делают {129} вид, что существуют. Так себе, плавают в тумане, как весь «Петербург» у Андрея Белого. Понятно, после этого, что я с жадностью устремил свое захолустное любопытство в театры большого города.

У себя на далекой родине я слышал путешественников, что в столице этой существуют: театр Станиславского (МХТ) и Мейерхольда (Театр Актера и Театр революции). Два, так сказать, антипода, два противоречия. И с той и с другой стороны заслуженные артисты Республики, и с той и с другой стороны двадцатипятилетний юбилей.

Историческая роль этих двух доминирующих направлений, как мне объясняли, такова:

Московский Художественный славится тем, что он перебил спинной хребет штампованной условности, оперной *театральщине*, глупой неправдоподобности некультурных постановок, заменив все это изучением, кропотливой работой, пресловутым «художественным реализмом» (читал в хрестоматиях)!

Мейерхольд, говорили мне, знаменит тем, что он нанес много могучих ударов этому «худреализму», провозгласив условность и *театральность* как животворные принципы сцены.

{130} Дальнейших сведений о жизни этих течений к нам в провинцию не поступало.

Твердо зазубрив эти сообщения, я ринулся в Москву. Уверяю вас, что там

### Все наоборот!

В МХТ я попал на «Лизистрату». Клянусь Дионисом и козлиной шерстью его сатиров, это условнейшая (в самом оперном смысле) постановка.

Первая условность — что Аристофан ни чуточки же не похож на самого себя.

Вторая условность: — помилуйте, куда же дальше: вся сцена вертится, и колонны плывут, как карусель. И очень хорошо и очень неправдоподобно.

С печальной смутен в понятиях ушел я из театра. Если это — из МХТ — еще не условность, то значит есть какая-то условность, условнейшая, у Мейерхольда.

И я устремился в «Театр революции». Шел (или шла) «Человек-масса» Толлера, теперь не безызвестного. Правда, постановка оказалась не самого Мейерхольда, но я решил, что на творчестве учеников еще отчетливее пойму заповеди мастера, и не огорчился.

По дороге я встретил приятеля, который мне {131} сказал, что там есть еще одна заповедь: выявление материалов, как таковых. Это мне понравилось, и я действительно увидел театральные станки, как таковые, красные знамена с сусальным золотом, как с таковым, и даже электрическую лампочку, как таковую, которая светила мне в глаза и мешала смотреть на сцену. Впрочем, это быть может были случайности, и я с особым вниманием смотрел на центральный, отлично поставленный 3‑й акт.

Тут и начинается самое странное.

На сцене была «конструкция», т. е. на фоне штукатурной стены театра несколько темных площадок и лесенок. Никакие писанные декорации не могли дать более натуралистического ощущения внутренности какого-то фабричного здания!

Незагримированные рабочие, в самых настоящих серых и синих блузах отстреливались от белогвардейцев. В руках у них были самые настоящие винтовки, которые производили самые настоящие выстрелы. В зрительном зале трудно было сидеть от порохового дыма и было странно, что по телам раненых не течет кровь. Иные из публики были явно не прочь присоединиться к сражающимся.

{132} Так вот они какие принципы условности и театральности. Опечаленный, купил я билет и поехал обратно, спрашивая себя в тревоге: уж не замкнулись ли два больших двадцатипятилетних круга, если от реализма ушел, вновь и даже к натурализму вернулся Мейерхольд, и вспять, к наиопернейшей условности, возвратился Немирович-Данченко.

Заснул удрученный, и было мне видение. Кузнецов Евгений Михайлович стоит передо мной, а в руках корректура статьи моей «Об актере», которую я написал ему в марте и которую он сейчас в «Арене» печатает[[25]](#footnote-26).

— Удивляюсь вам, — говорит, — Сергей Эрнестович. Как это вы из ваших же слов не можете вывода сделать, что главное в театре не строенная или писанная декорация, не «материальная культура спектакля», на которую я опрометчиво обращал главное внимание, а

### Система игры актеров

Я обнял благодетельную тень, воскликнув:

— Вы трижды правы! Станиславский создал свою систему, и этим он велик. Его актеры {133} знают, чего они хотят, и все работают в одном плане.

Мейерхольд начал создавать послушных ему молодых актеров, и он прав в этом.

Я видел под Нескучным Дворцом «Землю дыбом», где тоже было достаточно изощренного, наивного реализма, начиная с живого петуха, который все время кричал в кустах и не давал слушать актеров, и где самое ценное было — это система движения, очень четкого и плакатно преувеличенного. В этом ведь, а не в игрушечной «под машины» конструкции из фанеры, была заслуга режиссера.

### Новый театр укрепится через новую систему актерской игры

Ее нет до сих пор.

Вспомните, пожалуйста, мои слова, когда я буду справлять двадцатипятилетний юбилей в родном городке.

— Хорошо, — ответила тень. — А скоро ль справляете?

— Через девятнадцать с половиною лет.

1923

## **{****134}** Федор Иоаннович (Открытие гастролей МХАТа)

Впервые после революции Ленинград приветствует у себя московский Художественный театр, открывший — очень знаменательно! — свои гастроли спектаклем, с которого он почти тридцать лет тому назад начал свое существование в Москве.

Все было необычно тогда в этом теперь чуть наивном, по внешности старомодном спектакле. Неслыханные героические поиски подлинных исторических материалов — костюма, утвари, обуви; экспедиции в отдаленные города и монастыри; отказ от романтической эффектности жеста и декламации; необычайная простота исполнения и борьба с нарочитой театральностью — все то, что широко развернулось впоследствии как блестящее развитие психологического реализма, течения, по-видимому, наиболее характерного для русского искусства.

Станиславский воплотил в театре то, что отчасти дал в живописи Репин и в совершенстве создал Лев Толстой. Прочтите первые страницы автобиографии Станиславского и вы вспомните «Детство и отрочество». Тот же {135} взгляд, то же чувство жизни. Те же приемы и в раскрытии исторических лиц. В Федоре и Годунове сквозь исторически верный костюм мы чувствуем упор на общечеловеческие свойства характеров, точно так же, как в Кутузове и Наполеоне «Войны и мира». И там, и тут полное отсутствие интереса к стилизации эпохи.

Во всем русском театре МХАТ наиболее национальное явление. Камерный театр мог бы завтра же играть на любом языке. Да и «Лес» Мейерхольда скорее вид «конструктивной стилизации» помещичьей России, чем ее воплощение. Для МХАТа же характерно, что именно через выражение сущности русского искусства своей эпохи потел он на завоевание европейского театра. Потому что влияние его на Запад огромно.

Стоит сравнить Моисси — Федю Протасова с Федором Иоанновичем — Москвиным, чтобы понять как многому научился Моисси у МХАТа, как «русифицировал» он свою игру.

Тридцать почти лет — срок колоссальный для такого недолговечного искусства, как театр. Трогательно видеть в том же спектакле Москвина, Лужского, Вишневского, Книппер-Чехову, игравших в нем при открытии театра. {136} Смешно было бы удивляться, что кое-что в режиссуре, весь принцип декораций, пользование светом кажется нам обветшавшим и пресным. Но сердцевина спектакля построена крепко, и как целы костюмы и сапоги, закупленные двадцать девять лет тому назад, так не расшаталось и актерское напряжение. Подлинно, «башмаков не износили» и не забыли актерской убедительности исполнители первого спектакля.

Для профсоюзного зрителя, который впервые видит Художественный театр, приезд МХАТа будет большим событием. И этому можно только радоваться. Если ему нужен реализм, то первосортный.

Для нас же, людей искусства, работников театра — это лишнее напоминание о том, что не особенно хорошо знает Ленинград и что навсегда останется великой заслугой МХАТа. Необычайно твердые этические основы всей художественно профессиональной работы. Никто с такою ясностью, как Станиславский, не сумел понять, что делать ответственное дело актера должен только настоящий и достойный человек; что нельзя выходить на сцену, не забыв еще начатого за кулисами сального анекдота; что упражняясь всю жизнь в мелких {137} и грязных интригах трудно совершить что-нибудь пристойное на сцене; что, если человеческая личность есть как бы материал театрального искусства, надо обращаться с ней осторожно и гигиенично.

И в этом смысле МХАТ был и будет справедливой гордостью нашего театра. Созданный непреклонной волей к труду, полнейшей готовностью пожертвовать собою ради общего дела, необычайной строгостью к своим достижениям и аскетической враждой к самовлюбленности, театр этот — счастливейший пример того, что может сделать героическая любовь к искусству.

И если перед лицом громадных задач, которые поставила театру революция, наш актер не вовсе растерялся и сумел в какой-то степени выполнить то, чего от него требовал новый зритель, — в этом сыграло большую роль влияние Станиславского и его театра.

1927

## **{****138}** Перед спектаклями Мейерхольда

Для ленинградского зрителя, конечно, большая радость, что после весеннего приезда московского Художественного театра, нас посещает теперь театр Мейерхольда. В лице этих двух театров и, пожалуй, ленинградской оперы, зритель имеет возможность видеть высшие точки нашей театральной культуры.

Разумеется, они очень различны между собой. И в этом — отраднейший фактор для развития театрального искусства. Пока в СССР процветают художественные организмы, настолько далекие друг от друга, в столь многом диаметрально противоположные — можно быть спокойным, что нашему театру не грозит застой. Упорнейшая принципиальная борьба с застоем — главная особенность театра, руководимого неутомимым после почти тридцатилетней работы Мейерхольдом.

Его достижения и его неудачи очень характерны и глубоко поучительны для всего нашего театра.

Первые годы работы ТИМа — это установка на высокопрофессиональный мастерской агит. Таков путь от хаотических еще «Зорь» через «Землю дыбом» к «Д. Е.». Им сопутствовали {139} два замечательных спектакля «Рогоносец» и «Лес», которые, ставя себе более острые формальные задания, в целом были связаны с общей линией этих пьес.

Но вдруг на к «Д. Е.» линия обрывается, казалось бы совершенно неожиданно.

Законно ли это? В чем причины?

Театр почувствовал, что он сражается на передовых позициях в то время, как главный штаб дремлет — драматург спит — и сразу отошел в заранее подготовленные окопы.

В самом деле, наиболее совершенный агитспектакль «Д. Е.» оказался в то же время самой слабой, драматургически немощной пьесой. Без квалифицированной помощи автора по этому пути двигаться вперед было невозможно. Тот самый «неподтянутый» драматург[[26]](#footnote-27), которого иные критики склонны захваливать и защищать во что бы то ни стало, лег камнем на прямом пути театра. Что было делать ему, если он не хотел переставать быть современным и живым? Оставалось два нуги: или разбазаривать и разменивать накопленное мастерство, гоняясь за злободневными и непрочными, наспех написанными пьесами, или {140} взяться за классику, относясь к ней, как к свежему, сегодня живому искусству, раскрытому ланцетом социальной сатиры.

Театр выбрал второй путь — вот в чем основной смысл вызвавшей такие споры постановки «Ревизора».

Характерно, при этом, что уже и работы над «Бубусом» и «Мандатом», т. е. Фактически современными пьесами, определялись целеустановкой на формальные задачи, а не на сюжетность агитспектакля, становясь, таким образом, как бы предварительными набросками к «Ревизору». Причем опять-таки это логически вытекает из полной незначительности сюжета и замысла, характерных, например, для «Бубуса».

Для тех, кто видел смысл мейерхольдовского театра в неуклонной выработке форм существования не *общереволюционного*, а *прямого агитспектакля*, — эта эпоха театра — есть эпоха отступления.

Конечно, суждение это преждевременно, и будущее должно показать, есть ли это движение назад или «глубокий обход» театра, не желающего попасть в болото первобытного натурализма и протокольного бытописания злободневных пьес.

{141} Это не значит, что огорчения и гнев бывших друзей театра совсем уж непонятны и необоснованы. Даже добросовестный и честный отрыв от сегодняшнего часа мстит за себя. И тем, кто восхищались необычайной заразительностью «Леса» или захватывающей силой стремительных темпов «Д. Е.» и особенно «Рогоносца», было больно видеть театр как-то внезапно остановившимся, перешедшим на ритмы необычайной, почти самовлюбленной тягучести, как бы любующимся каждым своим движением, как бы надевшим маску своей собственной академичности.

Увидев в этом этапе превращение спортивного Дискобола в томного Нарцисса, любующегося своим отражением, бывшие эти друзья театра подняли тревогу характера панического. Они не пожелали признать, что даже, если бы это было «сюжетное» отступление от современности всерьез и надолго, то и тогда огромное значение театра оставалось бы неоспоримым. Они не хотели понять, что слишком велики заслуги театра в борьбе за качество и мастерство, чтобы можно было объявлять его театром не актуальным; что СССР достаточно богат, чтобы позволить Мейерхольду лабораторно-экпериментаторскую {142} работу; что нет области этого дела, будь то свет, техника движения, музыка, формы драматургии или сценической площадки, в которой бы театром не были проделаны ценнейшие опыты; что мы можем и обязаны иметь не только производственные заводы, но и лаборатории, которые заняты усовершенствованием методов производства.

И скорее надо жалеть, что до сих пор театр Мейерхольда — единственный пока театр экспериментов, чем препятствовать самым смелым, самым широким и неожиданным опытам этой замечательной лаборатории.

1927

## **{****143}** «Рычи, Китай!»

Тема китайских событий так актуальна, так волнует всякого мыслящего человека, что уж одно это гарантирует пьесе напряженное внимание зрителя. Потрясающий эпизод казни лодочников, невиновных в смерти белого, способен взволновать аудиторию, даже если его изложить в форме газетной телеграммы. Если бы перед началом любого спектакля вышел актер и прочел текст только что полученного известия о том, что капитан английского судна потребовал вчера казни двух членов союза лодочников взамен сбежавшего перевозчика, якобы виновного в убийстве американца, то такое сообщение, особенно в наши дни памяти о Сакко и Ванцетти, произвело бы сильнейшее агитационное действие. В сущности на подобный удар и рассчитывал очевидно С. Третьяков, написав очень лаконичный, эпически простой и не разукрашенный текст.

Вопрос, хватило ли у театра последовательности с такой же простотой и безыскусственностью построить весь спектакль? Конечно, дать жизнь Востока в театре — задача рискованная и трудная. Слишком сильна традиция — любоваться нарядной восточной экзотикой. {144} Для XVIII века Китай — это маскарадный костюм, надетый на парижанина. В желании порвать с этой традицией, что возможно либо перенеся на пату сцену элементы актерской техники Дальнего Востока, либо пытаясь дать подлинную жизнь рабочего люда, театр правильно стал на второй путь. При этом, правда, не хватило мужества удержаться от соблазнов перегрузить спектакль натуралистическими деталями китайского быта.

Соблазнительно было и передать звучание китайской речи — секундами кажется, что слышишь подлинный китайский язык — но здесь-то и тупик натурализма — следующие же слова, сказанные по-русски, звучат как-то особенно по-московски жирно, и китайцы мгновенно напоминают купцов Островского. В этом что-то неладное — только что ломая язык («Твоя плати, моя вози») с американцем, тот же лодочник отлично и грамматически правильно объясняется со своими товарищами, а кули — истопник, должно быть как самый сознательный, все время и говорит и движется как чистейший россиянин без малейшей связи с остальными китайцами. И все же несмотря на эти недочеты — китайские бытовые сцены поставлены с большим мастерством, прилежанием, а часто и {145} нежностью. Это самое сильное в спектакле. Гораздо хуже дело обстоит с европейской частью. Нельзя отрицать, что она написана Третьяковым с нарочитой схематичностью и прямолинейностью. Но, поставленная в духе самого элементарного, нарочитого гротеска, она разламывает спектакль на две совершенно не соединимых стилевых половины. Можно давать любые контрасты, но нельзя писать часть фигур масляной, часть клеевой краской. Когда в группу «переживающих» «в образе живущих» китайцев входят ужасные турист и туристка (не играющие ни образа, ни отношения к образу), получается совершенно непонятное соединение халтурного плаката с хорошей картиной репинского толка.

Когда китайцы так человечны, без дутого и картонного героизма (страх смерти и самопожертвование лодочника!), зачем же изображать европейцев такими уж злодеями для маленьких детей? Право же, если бы они говорили свои мерзости небрежнее и спокойнее, без лая, крика и ударения на каждом слове (то есть, хоть немного более по-английски!), они были бы и страшнее, и убедительнее, и не разрывали бы с реалистическими тенденциями всего спектакля. Как-то неловко смотреть {146} в театре Мейерхольда применение приемов, затасканных уже во всех драмкружках, и буржуазия, разлагающаяся в неизбежном фокстроте, вызывает не гнев, а уныние.

Та же двойственность, что и в слове особенно сильна в пантомимных кусках спектакля. Рядом с такими очаровательными по наблюдательности и тонкости местами, как немые разговоры между Даоинем и переводчиком, последний уход дочери коммерсанта со взглядом на казнимых поражает своей нарочитостью, грубостью и фальшью. Справедливость требует подчеркнуть, что таких неудач немного. Впрочем, весь актерский состав удивительно неровен в этом спектакле. Даоинь (Логинов), переводчик (Горский), председатель союза лодочников (Козиков), Чи (Темерин) и многие другие «китайцы» по-моему превосходны. Но рядом с этим поражает слабость всего женского состава. Приходится с изумлением констатировать, что большинство актрис этого замечательного театра не владеет элементарной актерской техникой и говорят непоставленными придушенными голосами. А между тем, качество актерского исполнения особенно отчетливо обнаруживается при том необычайно медленном темпе, который взят на протяжении {147} всего спектакля и который кажется попавшим сюда по инерции из «Бубуса» и «Мандата». Мне хочется однако усиленно подчеркнуть, что эти недостатки очень мало влияют на общественно-политическое значение этого спектакля, который захватывает тему грандиозной важности. Но для внутреннего развития мейерхольдовского театра он имеет значение второстепенное, несмотря на отдельные удачные режиссерские выдумки. Не сулит он и дальнейших побед по этой драматургической линии, несмотря на характерное для Третьякова пользование приемами гиньоля не как способом бессодержательной трепки нервов, а как средством агитационного воздействия. Зритель 27 года настолько вырос и развился, что его с трудом может удовлетворить такая нарочитая элементарность, «квадратность» построения всей пьесы, и для будущего историка нашего театра «Рычи, Китай» останется одним из лучших образцов, отошедших в вечность «агиток» эпохи первого десятилетия советской власти. Методы театральной агитации должны бесконечно осложниться, и в ближайшие годы наши драматурги обязаны вместе со всей страной пересесть с телеги на автомобиль.

1927

## **{****148}** «Ревизор» у Мейерхольда

Хрусталь сверкает, прозрачный и синий; тяжелый шелк блестит и переливается; ослепительно черные волосы и ослепительно белая грудь медлительной и важной дамы; франт, гофмановские пьяный, романтически худощавый, сомнамбулическим движением приближает сигару к усталому рту. В серебряный сосуд крошатся куски тяжелой и сочной дыни. Зачарованные вещи, чуть колеблясь, плывут по рукам загипнотизированных слуг. Тяжелые, прекрасные диваны, как слоны из красного дерева, спят пышным и величественным сном. Что это, Калигари, замедленно пущенный чудачливым киномехаником?

Нет, это «Ревизор»!

В каком же мистериальном театре для избранных, для посвященных, в какой «из слоновой кости башне» дается этот спектакль?

На той же сцене Мейерхольда, где еще не перестала заливаться гармошка из «Леса», где Аксюша летает на гигантских шагах со своим возлюбленным, где еще не вовсе забыты стремительные темпы и «Рогоносца», и «Земли дыбом», и «Треста Д. Е.».

Театр как бы осунулся, осел, остепенился, с {149} шумной мотоциклетки перешел в коляску на мягких рессорах.

Эволюция этого театра, грозная, неуклонная эволюция через «Бубуса» и «Мандат» к «Ревизору» должна быть исследована и оценена с возможной осторожностью и осмотрительностью. Тут не поможешь окриками на Мейерхольда или дружескими советами взять снова курс налево. Дело сложней и глубже.

«Слушайте, слушайте музыку революции», — писал Александр Блок в восемнадцатом году, когда она свистела и гудела вокруг нас.

Из «Ревизора» ясно, что этой музыки Мейерхольд больше не слышит.

Я видел весною «Шлак» в Пролеткульте. Вряд ли постановщик претендовал бы, чтобы я сравнивал со стороны профессиональной этот спектакль с «Ревизором». Но было что-то в их игре, в их спорт-троте до такой степени заразительное, что, казалось, видно было, как на глазах раскрывались зеленые листья нового быта. Такое же чувство захватывало зрителя в первом акте наивной оперетты «В трех соснах»[[27]](#footnote-28). Вот этого-то нет начисто в «заслуженном» исполнении спектакля «Ревизора».

{150} Рядом с *этой* тревогой за театр Мейерхольда бледнеют нападки на антисоциальность «Ревизора», появившиеся скорее всего как *реакция* на неумеренные восхваления друзей, которые стремились непременно увидеть в нем глубочайший революционный заряд. Конечно, спектакль перецентрованный с городничего на Анну Андреевну, с обличительной сатиры на романтическую гоголевско-гофмановскую фантастику, не может и не хочет называться революционным, но он скорее внесоциален, асоциален, чем антисоциален.

Такой же реакцией на неосмотрительные славословия иных гоголианцев, заявляющих, что это-то и есть подлинный Гоголь, и наконец-то раскрытый «Ревизор», объясняется и буря обвинений в искажении классика.

Прежде всего: режиссер такого масштаба, как Мейерхольд, имеет полное право «искажать» именно классику. Дело это и открытое и чистое. Всякий, кому не лень, может взять книгу и проследить по какому пути сложных и богатых ассоциаций пришел Мейерхольд к тому или иному эпизоду своего спектакля. Буквально, так бы и следовало назвать его: ассоциации Мейерхольда по поводу «Ревизора». При этом ассоциации эти расположились менее {151} органически, менее стройно, менее конструктивно, чем драматургия Гоголя. «Ревизор» Мейерхольда, как построение, значительно слабее «Ревизора» гоголевского, но если канонический текст не играется сегодня с новой остротой, то, *кажется*, можно принять хотя бы ухудшенную, но обновленную сводку. Во всяком случае, ничего не может быть смешнее и провинциальнее, чем призывать чуть не все законы республики для охраны автора от режиссерского произвола, как это собиралась делать группа пожилых драматургов, охваченная совершенно напрасным страхом, что Мейерхольд когда-нибудь захочет обратить внимание на творчество их заржавевшего пера.

Оба эти обвинения упираются в один вопрос: так ли велико мастерство спектакля, чтобы простить ему и несомненную асоциальность и сомнительное искажение?

И здесь, на мой, по крайней мере, взгляд ответ звучит *достаточно* точно и отчетливо. Перед нами образец такого полного, законченного и зрелого мастерства, что право же не надо за волосы притягивать доказательства агитационности этого спектакля, чтобы оправдать его существование. «Ревизор» — {152} несомненно парадоксальнейший пример полного отрыва прогрессивной, современной, острой формы от ставшего нейтральным содержания (не пьесы, а спектакля).

В газетной заметке праздно даже *пытаться* дать понятие об объеме и разнообразии виртуозной режиссерской техники Мейерхольда. Такие сцены, как «шествие» — неподражаемо зыблющиеся шаги Гарина в необъятной шинели и подобострастное колыхание чиновников взад и вперед за Хлестаковым — шедевр богатейшей разработки очень трудной схемы движения, параллельного рампе. В эпизоде «За бутылкой толстобрюшки» стóит совсем отвлечься от содержания происходящего на сцене, чтобы до конца оценить ритмическое совершенство почти беспредметного движения — проплывания людей и вещей, послушных волшебной палочке дирижера.

В том отчасти и трудность спектакля, что это не только мастерство, но *мастерство, как самоцель*, непрестанная *демонстрация* законченного, по-осеннему зрелого *мастерства*, бесчисленные вариации, до конца исчерпывающие каждый прием, каждый момент, каждое положение. Спектакль изнуряющий, выматывающий, как прогулка по бесконечным {153} лабиринтам громадного паноптикума. Но эти застывающие в своем совершенстве формы могут стать побудителем нового творчества двадцатилетних юношей, сегодня зрителей, завтра режиссеров, которые сумеют оживить их своей молодой и наивной жизнью[[28]](#footnote-29).

1927

## **{****154}** «Гадибук»

приехал, наконец, и к нам. Законнейшее чувство восхищения перед цельностью, завершенностью, законченностью замысла этого спектакля так велико, что не хочется спрашивать себя, очень ли своевременна и современна эта националистическая и мистическая пьеса. Спектакль в его целом прекрасен, нужен и современен.

*Автор* написал, в сущности, довольно примитивную и наивную мелодраму, которая, однако, дала театру очень богатый этнографический и эмоциональный материал. Религиозные песни, пляска нищих, жуткое веселье родственников и горе невесты — все это оказалось прекрасным поводом для постановки, которым гениально воспользовался

*режиссер*. Из немногих работ так рано умершего Вахтангова это, несомненно, самая сильная. Вот человек, изумительно сочетавший все лучшее, что могли ему дать Станиславский и Мейерхольд (я употребляю эти два имени как символ двух основных линий русского театра). От Мейерхольда — изощренное зрение, создающее превосходную четкость движений, от Станиславского — поразительное богатство речевых {155} интонаций, совершенно по-новому организованное музыкальнейшим вахтанговским слухом, который умеет в продолжение громадного спектакля создавать все новые тончайшие звучания. У Мейерхольда опустошенная душа технического изобретателя, Вахтангов же эмоционально заражается сюжетом своей работы и умеет нас заразить этим.

Совершенно особая, взволнованная фразировка пения дает нам основание думать, что Вахтангов мог бы проложить новые пути в исполнении оперы, так что мы окончательно забыли бы об убогих реалистических выдумках Музыкальной Драмы Лапицкого.

С другой стороны, танец нищих поставлен с таким полным фантазии мастерством, что оно заставляет видеть в Вахтангове своеобразного балетмейстера. Кукольно белая фигура невесты среди страшных нищих надолго останется в памяти.

*Актеры* играют именно так, как они должны это делать в до конца завершенной постановке прекрасного мастера. Полнейший и абсолютный ансамбль лишает нас всякого желания разбирать, кто лучше и кто хуже, и устраивать тотализатор, гадая, кто же первый придет на финиш? В области движения — это {156} просто очень четкая работа (превосходны по выразительности ладони рук), всегда острая и точная, зато в слове совершенно новый и очень смелый прием постепенного перехода от речи к экстатическому напеванию в моменты наивысшего эмоционального напряжения. Прием этот, коренящийся в народно-религиозных основах пьесы, неожиданно роднит исполнение ее с греческой трагедией.

Я не удивлюсь, если многие из зрителей не заметили одного из главных «виновников торжества» — я говорю о *художнике*. Поистине блестящая работа Натана Альтмана поражает тою умною скромностью, с которой он все обусловил, нигде себя не навязывая. В нервом акте — остроумнейшее яркое освещение отдельных столов[[29]](#footnote-30), во втором декорация построена на простейших ровных цветовых плоскостях, костюмы — на строгом распределении цветов: белый и черный — у трагических фигур, серый — у гротескно-страшных нищих, пестрые костюмы у мещански бытовых персонажей.

{157} Когда в порыве отчаяния невеста в белом платье прислоняется к узкой черной кулисе — этот простейший эффект производит необычайное впечатление. Наконец, третий акт, — она в черном платье на фоне совершенно белой стены и громадного белого стола, наклоненного к зрителям.

Все это поражает своей простотой и заставляет думать, что есть декорационные пути помимо модных теперь сложнейших «конструкций», в роде нелепой «Ромео и Джульетты» у Таирова.

Пьеса играется на *древнееврейском* языке, таком же мертвом, как латинский. Это значит, что слов ее не понимает в Москве и Петрограде почти никто. Однако она воспринимается. Это очень любопытно и подтверждает ту несомненную истину, что театр — самостоятельное искусство, отличное и независимое от литературы, и что актер властен воздействовать на зрителя без слов, эмоциональным звуком своего голоса и движениями тела.

Такую «речь», лишенную словесного смысла, «заумную», предлагает футурист Крученых в книге «Фонетика театра». До выхода этой книги я делал подобные опыты с актерами {158} моей студии, игравшими такой спектакль[[30]](#footnote-31). Но в «Габиме» некоторая двойственность, создающая опасный разрыв между актером и публикой. Слова «заумные», непонятные для подавляющего большинства московских и петроградских зрителей, — понятны самим актерам. А это рождает чисто смысловые (а не только эмоциональные!) интонации, и зрителю хочется точно узнать, что именно сказано актером. Поэтому разговоры первого акта решительно скучны и зрительный зал их не воспринимает.

Безусловно аплодируя прекрасному успеху данного спектакля, я позволяю себе усомниться в целесообразности театра на *древнееврейском* языке в пределах СССР, если только не будет создан репертуар, который уничтожит разъяснительную роль слова, сократив тексты до минимальных размеров.

1923

## **{****159}** «Лизистрата?»

Я думаю — «Гадибук» убедил всех, кто в этом еще сомневался, что правильно построенный, эмоционально ясный спектакль доходит в истинной своей тональности до всякого зрителя, понимающего или непонимающего язык, на котором говорят актеры.

Представляю себе на миг, что я, знатный или незнатный иностранец, попал на «Лизистрату» в МХТ. Афиши не купил и названия спектакля не знаю.

Открывается занавес. Передо мной на изумительном синем фоне четкий ряд белых, как бы коринфских, колонн. Архитектурно не оправданные, ничего не несущие — они дают несколько элегическое впечатление современных руин античности.

На возвышение поднимается прекрасная женщина в легких благородных одеждах. Низкий грудной голос, драматическое волнение и важность осанки обличают в ней героиню трагедии. Кто это? Афродита из пролога к «Ипполиту» или она — сама прославленная Федра? Конечно, она… Вот вышла и ее кормилица с грубовато-сочувственной речью. А за ней появился и хор, на сладковатые мотивы поющий {160} что-то необычайно возвышенное. Для чего только одна из прекрасно одетых женщин ударяет себя по ляжкам? Мои соседи усмехаются. Нехотя и робко.

Но вот выходят пышно одетые воины. Наведя бинокль — я близорук — я вижу, что у них неожиданно комические стариковские гримы. Они словно из «Fliegende Blätter», где так любили изображать рыцаря в настоящих латах с рожею немецкого бюргера. (Гримы эти — пример типичного шаржа, *противоположного* понятию гротеска.)

Старики долго и скучно разговаривают с женщинами, возникает драка и вдруг — о чудо! — вся сцена начинает вращаться, показывая нам очаровательные эпизоды борьбы женщин со стариками. Я вознагражден за свое терпение и жду новых вращений трехмерной постройки. Начало второго акта загадочной пьесы снова трагическое. Героиня вновь сердится, страдает и делает красивые жесты. Затем лунный свет, белые колонны, безбрежное небо… Ожидаю чего-то необычайно лирического.

Выходит прекрасный здоровый воин, несколько дубоватый, но героический, и объясняется в любви. И здесь одеяло, подушка, духи, которые методически и апатично выносит героиня {161} на сцену, наводят меня на дикую мысль: неужели это мой любимый *Аристофан*, которым я зачитывался когда-то в университете? Но — при чем же тут лунный свет и колонны? И как сделал такую головокружительную карьеру глупый развратник Кинесий (и имя-то непристойное — кинео значит двигать, шевелить), превратившись в прекрасного молодого человека? Куда девался его шутовской костюм, скифские штаны, толстый живот, огромный зад — все что делало эту гениально непристойную сцену допустимой, благодаря гротескному преувеличению комизма.

Но когда средней руки актер, пыхтя, сопя и рыча (вместо — прыжков, кульбитов и сальто греческого акробата!), изображает мне *физиологическое* страдание голодного жеребца-мужчины, я считаю это неуместным, шокирующим и анализирующим *бесстыдством*. Поймите же, что есть положения, которые нельзя *психологически* оправдывать и мотивировать и только пленэрная солнечная цирковая *внелогическая легкость* делает их эстетически приемлемыми!

Да, конечно, Аристофан — глубоко идейный автор, и Немирович-Данченко прав, называя Лизистрату «патетической комедией».

{162} Но в том-то и гениальность Аристофана, что он преподносит свою *агитацию антимилитаризма* всегда неожиданно, внезапно, с тылу подкрадываясь к своему противнику-зрителю и нанося ему звонкую пощечину поучения в тот момент, когда он зазевался, думая, что его только забавляют. Когда же перед нами сначала до конца благородство, когда *Бакланова* сердится и волнуется в течение всего спектакля (и как же она добросовестно переживает последнюю молитву — кому, зачем и о чем?), когда, вместо свободного и острого движения комических актеров нам показывают пресные, пластические композиции в духе Геллерау, с воздетыми к небу «античными» руками, когда действие задерживается лимонадной водицей оперного, пения, когда все чудесные черноземные непристойности Аристофана произносятся застенчивыми барышнями, словно какому-то принцу Ольденбургскому пришла блажь велеть разыграть Аристофана в Смольном институте к ужасу директрисы, тогда для меня ясно одно из двух: или создателя спектакля совершенно и неизлечимо лишены юмора и тогда — *не надо трогать* Аристофана, или они никогда ничего не слыхали о технике греческого {163} актера и его связи с акробатизмом и балаганом, о флиакийских вазах, на которых эти актеры изображены, о таком явлении фольклора как «айсхрология» (т. е. радостном потоке непристойностей, которым обмениваются земледельцы в праздник окончания работ, — явлении, глубоко связанном с началом плодородия и исключающем институтскую читку). Если же все это и многое другое было им неизвестно — не следовало тревожить великую тень.

Нисколько не спасает дело макет Рабиновича. Выдумка — вращать сцену на глазах у зрителей проста до гениальности — настоящее Колумбово Яйцо. Но вся его работа *никакого отношения* к Аристофану не имеет. Это «античность», но совсем другая. На его постройке следовало бы спешно поставить какую-нибудь другую — трагическую! — пьесу.

О «сдвиге», театра говорить смешно при глубоко реакционной фактуре движения и словопроизнесения. Кстати: перевод вял и жидок, и это особенно непростительно теперь, когда вышел *безупречный* перевод Адриана Пиотровского.

В результате: в дилетантском, неряшливо сработанном, безвкусно поставленном спектакле {164} Театра им. Комиссаржевской я увидел все же больше ощущения Аристофана, чем здесь. Хоть в нескольких строках развязно написанного текста Арго и Адуева услышалось подобие аристофановской остроты и едкости. И я пожалуй предпочел бы вылавливать немногие крохи Аристофана из грязно состряпанной окрошки Сахновского, чем смотреть, как укладывают в прочный, отлично соструганный дубовый гроб тело остроумнейшего из драматургов мира.

1923

## **{****165}** «Отелло» (К постановке в ак.-драме)

При слове трагедия в нашем представлении встают: античная религиозность, человек и Рок, зловещие девы-Эриннии, хор, почему-то в белых балахонах и почему-то коллективно вылаивающий непонятные слова — вся атмосфера чего-то благородно-бледно-скучноватого, усвоенная еще со школьной скамьи. Немного общего между этой реставрацией гимназиста и подлинным греческим театром, но еще меньше сходства между ним и театром шекспировской Англии, если взглянуть на него трезвыми глазами без мистической абстракции и туманной идеализации Гордона Крэга.

Театр Шекспира и других гениальных драматургов его времени рожден молодой, смелой, жестокой, веселой и умной эпохой. Бурные события потрясали Англию, пропитанную запахом неизменного эля, из Америки привезенного табака и соленого ветра далеких завоеванных морей. Победа протестантизма и борьба с католиками, открытие, Америки и первые английские колонии, разгром непобедимой Армады, первые шаги книгопечатания, зародыши материализма и внерелигиозности {166} (у Бэкона), Елизавета, болтающая по-латыни и гречески и славная умом и жестокостью, прекрасная Мария Стюарт, в западне закалывающая своего мужа, — такова эта Англия, театр которой создавали сыновья ремесленников, фермеров, портных и сапожников. И они сами, эти грубые и веселые зрители, переправляясь на театральный берег Темзы через мост, украшенный 34 головами заговорщиков, вряд ли были склонны к мистической созерцательности и чуть только представление казалось им недостаточно увлекательным, они бросали его ради любимой травли медведей, благо это зрелище находилось тут же по соседству[[31]](#footnote-32). Жива ли для нас форма шекспировского спектакля, с его сменой трагического и смешного, реалистического и обобщенного, динамикой интриги и динамикой страстей? Конечно, да, и как он уже помог романтикам в их борьбе за народный театр против омертвелых форм бездушного классицизма, так он поможет и нам демонстрацией своего драматургического мастерства в борьбе против расхлябанных, беспомощных {167} и кустарных форм нашей драматургии. Но зачем нам содержание трагедии Отелло? Не устарело ли оно до безнадежности? Раскрывает ли нам Шекспир всю мещанскую устарелость чувства ревности, основанного на собственническом отношении к женщине? Сумел ли он показать Отелло смешным и нелепым? Нет, этого всего Шекспир не сделал. Но будем честны. Можем ли мы сейчас говорить, что в нашем обществе ревность — лишь мещанский умерший предрассудок, что ревнивцы — смешные и пошлые дураки, разве мало в наших судах ужасных примеров того, как честные рабочие, бывшие герои гражданской войны, общественные работники становились или готовы были стать убийцами из ревности. Сказать, что эта тема безнадежно устарела в нашем быту — беспочвенный оптимизм.

Требовать приспособления шекспировского текста вставкой ли острот из «Бегемота» или иронической трактовкой героев Шекспира — неосознанная отрыжка раннего футуризма. Рабочий зритель имеет право видеть Шекспира без кустарных заплат, а Шекспир достоин зрителя революционной эпохи.

1927

## **{****168}** «Турандот»

Есть ученые, которые открывают миру доселе неизвестные, впервые увиденные, области, дают начало вновь возникающим наукам, переворачивают научное мировоззрение и есть такие, которые лишь изучают, разрабатывают, детализируют чужие открытия.

Миру нужны те и другие, но наши симпатии невольно на стороне первых.

Такое же различие и в искусстве. Одни изобретают, производят опыты, срываются и достигают, другие умело и спокойно пользуются уже достигнутыми, делают хорошие произведения искусства по чужим рецептам.

В сущности, только они и способны доставить удовольствие подавляющему большинству всякой аудитории. Слишком резко, непривычно и трудно для восприятия бывает то, что делают новаторы. Но без них, вообще, не могло бы существовать никакое искусство. Оно бы выродилось, истлело, ибо перестало бы соответствовать жизни, ему современной.

Только вечная смена форм, борьба форм и есть подлинная жизнь искусства; без борьбы и бунта оно мертво.

Конечно, показанная вчера студией МХТ {169} «Принцесса Турандот» — не работа новаторов.

Можно смело утверждать, что все основные принципы постановки были созданы и выработаны Вс. Э. Мейерхольдом в период его студии и изложены в журнале «Любовь к трем апельсинам» (1914 – 16 гг.). Оттуда пошло распространившееся по всей России пристрастие к итальянской народной комедии с ее полуцирковыми выходами комиков, импровизованными разговорами с публикой, пародией на речь трагических актеров. Оттуда вынырнули и «слуги просцениума», своеобразные прислужники театра, которые на глазах у публики сменяют примитивные декорации, подчеркивая, что все на сцене происходящее — не реально, не жизненно, не «всамделишно», а лишь театральная игра, нарядная сказка, условное и шутливое преломление жизни.

Я считал себя обязанным упомянуть прежде всего Мейерхольда как духовного отца этого спектакля. Это тем более значительно, что ведь такое театральнейшее представление возникло в студии Станиславского вразрез со всеми принципами его театра. Но это не мешает мне признать блестящие достоинства также и выполнителя этого, чужого в сущности, {170} замысла. Так рано умерший режиссер Вахтангов выказал себя здесь большим и очень изобретательным мастером.

А если остается все же от спектакля какое-то чувство пустоты, неудовлетворенности театрального аппетита и, в то же время, ощущение пресыщенности и утомления, то не потому, разумеется, что перед нами зрелище, лишенное всякого «идейного» содержания. Чистый смех и чистая радость, которую хочет нести с собою этот спектакль, задача достаточно почтенная и ничуть не менее необходимая, чем разрешение на сцене самых важных проблем. Каждому работающему и трудящемуся человеку физически необходимо получить несколько раз в год заряд смеха и порцию жизнерадостности. Неумение праздновать и смеяться было бы настоящим общественным бедствием и надо надеяться, что мы сумеем впоследствии сделать, напр., из празднования 1 мая — день безудержной весенней радости и веселья. Плохая жизнь без хохота и песни.

Дурная сторона этого спектакля в его крайней эстетичности, нарочитой наивности, слащавости, щеголеватости, крайней несовременности. Сегодняшний смех наш — совсем, конечно, {171} не смех сквозь слезы, но все же смех людей героической эпохи, то есть крепкий, простой, суховатый, не такой «благополучный» и не подслащенный.

Между тем, почти физическое ощущение приторной помадки во рту вызывают некоторые декорации (лиловое ложе Калафа!), сделанные в духе восточных картинок Дюлака. Остроумное сочетание современного костюма — фрака, с атрибутами фантастического Востока не может искупить этих недостатков.

Гораздо сильнее зрительной звуковая сторона спектакля. Поражает неисчерпаемая находчивость Вахтангова в создании изумительного богатства интонаций. Такие места, как загадывание загадок — перлы произнесения. Чувствуется, что здесь Вахтангов бесконечно сильнее, чем в движении (неприятны сладковатые процессии под музыку и прыжки по Церетелли из Камерного театра).

Но крепкая, богатая и сложная «станиславская» интонация оказалась обоюдоострым оружием. Преследуемая все время условность, легкость, нарочность игры порою исчезала. Вместо совершенно отвлеченных синтетических комических *типов* (подобных клоунам в цирке!) мы видели цельные и правдоподобные {172} *характеры*. Только характер канцлера Тартальи был заменен искусно и убедительно поданным характером актера, играющего «в канцлера Тарталью». Крепкий психологический стержень от этой замены не поколебался[[32]](#footnote-33).

Между тем итальянская комедия так же обобщенна и отвлеченна в своих комических положениях и персонажах, как отвлечен и лишен характерности классический балет. Ничто в ней не должно напоминать нашу реальную жизнь. Все лишь игра, прыжок и шутка.

Все же, в делом, спектакль этот — блестящая разработка кинутых, как семя, мыслей Мейерхольда и его сотрудников. Восторженный прием его позволяет думать, что через несколько лет будут также аплодировать ужасающим сейчас мотоциклам на сцене или актерам, {173} говорящим на бессловесном заумном языке.

Сегодня непризнанное искусство становится завтра господствующим.

1923

## **{****174}** Валентина Ходасевич (Режиссер о художнике)

Мне думается, что всякая статья практикующего режиссера о театральном художнике должна быть обвинительной речью. Нормальные взаимоотношения актера, художника, режиссера в театре — отношения вражды и войны. Театр — это театр военных действий между себялюбцами, отстаивающими свои интересы, это столкновение художественных эгоизмов, борьба воль, стремящихся проявить себя какою угодно девой. Тем и невыносим почти всякий театр, что он лишен того, без чего искусство еще не искусство — творческого смирения, растворения воплотителя в воплощаемом, жертвы индивидуальных интересов ради коллективного построения целостной вещи. Литература, живопись, музыка, режиссура должны отказаться от эгоистических своих интересов ради театра, так же как актер должен собою жертвовать во имя ансамбля. Нормальный вкус современного зрителя начинает уже предпочитать игру организованного молодого ансамбля беспорядочному выступлению талантливых индивидов. Организованное подчинение ради единой общей дели есть акт не только {175} этической и общественной, но и эстетической категории.

Значит ли это, что самостоятельное и не на что другое неразложенное искусство театра порабощает, обезличивает, стирает румянец со всех искусств в него входящих?

Ни в коем случае. Театр не концентрационный лагерь для живописи и литературы. Подчинение вольное и веселое, жизнерадостное участие в общей постройке спектакля — одна из главных притягательных сил театра. Скучно и сухо и убого, если за целый спектакль ни разу не зазвучит полноценное слово, если ни разу не заговорит цвет, объем, орнамент, но ужасно, когда актер раздавлен умничающим автором, или через весь спектакль художник грузно, обидчиво и бестактно твердит о своем утомительном творчестве. Декорация, которая надеется на аплодисменты при поднятии занавеса, ничуть не лучше режиссерской живой картины, выклянчивающей хлопки в конце акта. В искусстве всегда отвратительно, когда из-за сделанной вещи навязчиво вылезает лицо автора. После прозы Пушкина или Бальзака тяжело читать Андрея Белого или Пильняка. Особенно же противно, когда это случается в театре, когда сквозь коллективную {176} работу просовывается голова одного из «участников в деле».

Эти соображения, основанные не на личном моем опыте, а на сторонних наблюдениях, заставляют совершенно особенно оценить и выделить театральные работы В. М. Ходасевич. Трудно представить себе более удачный пример соединения полное готовности художника жертвовать живописностью ради интересов театра с жизнерадостной и полнокровной зрительной и зрелищной работой, ничуть не подвергающейся опасности быть пресно опрощенной.

Все особенности насквозь театрального и по-современному театрального таланта В. М. Ходасевич проявили себя уже с первых дней ее работы на сцене, благодаря своеобразным условиям и требованиям, которые предъявлял к ней «Театр Народной Комедию», где она почти бессменно работала в течение двух лет его существования. Условия эти в сильнейшей мере определяли подход к «декорации», костюму и бутафории.

Открытая деревянная площадка, поставленная вдоль узкой стороны двухъярусного Железного Зала Народного Дома, со слабым подобием занавеса, без паддуг, кулис, рампы, требовала {177} максимальной изобретательности от художника.

Прежде всего надо было организовать и устроить не декорации на сцене, а саму сцену. Термин «убранство сценической площадки» нигде не находил такого буквального применения, как здесь. Актеру был нужен спокойный фон, на котором бы наилучшим образом отчеканивались его движения. Нужны были и закрытия для выходов на площадку и уходов с нее. Трехэтажная высота железных стропил покрылась в складку лежащим ультрамариновым холстом. Отсутствие украшений и орнамента подчеркивало конструктивную задачу закрытия железного скелета постройки и максимально отвечало задачам актера, которого главным выразительным средством было движение. Поскольку же фабула пьесы требовала характеристики места действия, Ходасевич прибегала или к небольшим практикаблям — отдельным домикам, деревьям и т. д., или к спущенным живописно трактованным полотнищам. В первом случае ничтожный размер, простота конструкции, легкость ставящихся на сцене установок требовали виртуозной изобретательности для того, чтобы меткой и острой характеристикой предметов лаконично определить {178} место действия. Второй прием был с предельной убедительностью использован в моей пьесе «Любовь и золото», где ночной Париж был изображен рядом вертикально спускающихся белых полотнищ с графикой черных окоп и дверей. Впечатление от этого легчайшего blanc et noir было до странности сильным. К подобному приему Ходасевич возвратилась, работая со мною «Отелло» (Акдрама, 1927).

В этих работах проявилось характерное для Ходасевич доверие к изобразительному, порою даже чуть повествовательному началу на сцене. В том, что она осмеливается даже трактовать пейзаж на сцене — в очень острой, пряной и лаконичной манере, — в том, что она делает это в дни почти канонизированных конструктивных приемов — проявляется большая ее храбрость, тем более цепная, что конструкция, имеющая порою пагубную тенденцию выродиться в «материальный натурализм», непременно будет нуждаться в обратной прививке чисто живописных начал.

В линии работ изобразительно декоративных, мне кажется обязательным упомянуть о декорациях к «Риголетто» (Оперная студия консерватории, 1927), где, следуя за требованиями {179} сюжетной точности (особенно 2‑й картины 1 акта и последнего действия с дверями, домами, лестницами и оградами), Ходасевич дала декорации одновременно необычайно четкие и изобразительно ясные и полные того несколько элементарного романтизма и итальянизма, которым насыщена эта опера. Блестящий сценический результат дало применение способа разработки поверхности холста смешением клея с опилками.

Но вернемся к «Народной Комедии». Технически необорудованная площадка давала, конечно, именно в области декорации, не очень широкий простор. Зато тем больше внимания требовал к себе актер, не устававший демонстрировать перед экспансивной публикой прыжки, кульбиты, сальто, жонглирование огнями, трансформацию, словесную находчивость, музыкальную эксцентрику и прочие изгнанные с серьезной сцены чудеса. Для цирка и для пантомимы характерно пристрастие к вещи. Вещь в руках пантомимного актера — это его язык, его мысль, его способ связать себя с окружающим его миром.

В эскизах Ходасевич сохранился лист бутафории к восточной феерии «Султан и Черт». Секиры, письмо, игрушечная лошадка простака-Егорки, {180} стол с фокусом для выпрыгивания, книги законов — все эти предметы сделаны с такой чудесной игрой театрального воображения, какая пленяет нас в особенно удачных народных игрушках. Не воспроизведение вещей, а вновь рожденные для театральной жизни, точно рассчитанные для точной игры, вещи. Мастерство, остроумие и легкость выдумки в создании бутафории — одно из серьезных и значительных достижений В. М. Ходасевич. Это свойство своего дарования продемонстрировала она в выходном номере хора «Женихов на колесах» довольно неожиданно, но очень сильно, несмотря на то, что бутафория ее попала, скажем мягко, не в очень мастерские руки хористов.

Но, конечно, там, где царствует актер, на первом плане его наряд. И я не сомневаюсь, что в этой области за Ходасевич останется одно из самых блестящих мест в нашем театре. Обдуманное и тонкое выделение костюма на фоне декорации, геометрическая простота и четкость, не оставляющие художника даже при самом смелом размахе фантазии и всегда с величайшей точностью оттеняющие движение актеров и меткость характеристики, учет драматического значения данною действующего {181} лица в пьесе — эти качества одинаково проявились в работе над современным и старинным репертуаром. Мольер, шекспировская Англия, commedia dell’arte, театральный Восток, итальянское возрождение — почти во всех этих работах Ходасевич доказала свое уменье не подчиняться стилю, а подчинять его себе, давать синтетическое упрощение, вполне свободное от увлечения стильными деталями и частностями. Если некоторое подчинение стилю можно было еще заметить в костюмах «Виндзорских проказниц» (1920 г.), то такие костюмы как Дездемона и Лодовико в «Отелло» (1927 г.) — блестящее по остроумию сведение возрожденской одежды к ее основам.

И все же я думаю, что еще поразительнее удачи Ходасевич в области современного костюма. Это одновременно и наблюдательная передача, ироническое изображение действительности и создание новых, по острому современных форм. Смотря на ее работы в оперетте, видишь, что она, конечно, могла бы настолько же изображать, как и создавать буржуазные моды на Западе. Но что она при этом способна и на острейшую социальную характеристику, доказывают первые же ее {182} работы в этой области. Любопытная профессионально-бытовая подробность. Когда весной 1920 г. я написал сценарий политического обозрения «Версальские Благодетели», ставя задачей спектакля создание четких политических масок современности, мы встретились с тем неожиданным затруднением, что эскизы костюмов показались в мастерских трудными до невыполнимости, настолько ряд приемов, канонизировавшихся с тех пор в современном театральном костюме, казался тогда диковинным и необычайным. Костюмы были осилены мастерскими через год, когда я уже забыл и думать о бедном моем обозрении.

Я чувствую, что полнота описания требует от меня упомянуть и об эскизах гримов, так как и в этой области Ходасевич показала большой ряд глубоко современных, характерных и полных юмора работ, но и это мало приблизит меня к тому, чтобы дать портрет театрального художника. Что же делать! Режиссеру легче создать предлог для нового творчества художнику, которого он оценит, чем охарактеризовать путь, им уже пройденный. И мне гораздо веселее работать с В. М. Ходасевич, чем писать о ней.

1927

## **{****183}** Моисси

|  |
| --- |
| Он несколько занес нам песен райских, Чтоб, возмутив бескрылое желанье  В нас, чадах праха, после улететь.  *Моцарт и Сальери* |

Афиняне, сломленные в непосильной борьбе с Филиппом, отцом Александра Македонского, послали к нему для переговоров о мире не политических деятелей, а любимого трагического актера Аристодема.

Чтобы и немцам, сокрушенным и уничтоженным в последних летних боях, послать через фронт, через окопы, прямо к союзникам — Александра Моисси! Кажется, ураганный огонь стих бы сам собою, и дальнобойные пушки уткнулись бы сконфуженно мордами в землю при виде такого света, такого покоя, такой доброты.

Я отлично помню, что я обещал «Жизни искусства» рецензию об игре актера Моисси. Но у меня не хватает снобизма (или пошлости?) обсуждать отдельные приемы его игры, отдельные удачи и неудачи, не сказав сперва главного.

{184} Это главное — вот что. Вся сила, вся сокрушающая мощь его воздействия на зрителей не художественного, а *этического* порядка. Бесполезно спрашивать, правильно ли это и входит ли в обязанности актера поднять свое нравственное лицо на такую же высоту, как гибкость голоса и ловкость тела, — если это и не полагается по правилам, значит, плохи правила, а не Александр Моисси.

Дорогие мои! Вы отвергаете теперь формулу «искусство для искусства». И отлично. Жизнь с искусством в более сложных взаимоотношениях? Правильно. Но это значит, что театр способен возбуждать не только общественные, но и чисто моральные эмоции. Читая письма Пушкина, мы тоже ведь не литературой наслаждаемся. Мы вступаем в личное общение с веселым, гениальным, бескорыстным и великодушным человеком. Все мы *лично* знакомы с Пушкиным, как с его же Моцартом, как с Франциском Ассизским, как с Александром Блоком, как теперь с новым незлобливым и обаятельным Моцартом — Александром Моисси. Мы-то совсем не такие. И если бы среди нас сегодня родился актер, равный ему по… скажем уж честно, по гениальности (потому что ведь попытку самоубийства Протасова сыграть {185} так может только гениальный человек!), то он был бы совсем другой — более крепкий, более формальный, более конструктивный, волевой, героический и гневный и менее… *русский*. Потому что, посмотрите же вы его Эдипа. Сколько в древнем греческом царе, которого на не медком языке играл этот итальянец — было славянской доброты и мягкости. «Вы дети…» первые слова — неизъяснимой ласковости. А дальше гнев — разве Эдипа? Русского Эдипа, разъеденного жалостным воспоминанием о Феодоре Иоанновиче!

Я, конечно, знаю, что надо уважать чужие мнения. Но как же — тысяча чертей! — могу я уважать такие мнения, как те, что напечатаны в «Последних новостях» и «Красной вечерней газете»! «Эдип у Моисси был античным, суровым и сверхчеловеческим». Был, не спорю — тринадцать лет тому назад, когда мы видели Моисси в постановке Макса Рейнгардта и когда он играл совершенно иначе!

Или еще не угодно ли: Протасов у Моисси «очень приличный, очень корректный, очень прибранный европейский джентльмен» — помилуйте, да что же это? Дальше уж идти некуда. Русский, до конца русский, больше, может быть, порою князь Мышкин, чем Протасов, {186} потому что вовсе без толстовской сухости и рациональности. Какого вам еще русского стиля надо, требовательный рецензент! «Ох ты гой еси» и открытой рубахи с петушком?

Что можно Юпитеру — нельзя быку.

Нет такой замечательной вещи, на которой бы не начали спекулировать «темные силы». Воображаю, какое сейчас поднимется ликование по всему правому фронту! Вот, закричат они, видали? Где тут ваши левые формальные задачи? Душа, душа, мы всегда говорили, была бы душа! Остальное приложится.

Не торопитесь. Ликовать можно, но не вам. Душа душе рознь. Возделанная, поднятая на высоту, открытая ко всему в мире, — или самодовольная, пустая, эгоистичная и глупая. «Ведь чума в “Эдипе”, — говорил нам Моисси на днях, — это не фиванская далекая чума, это наши беды вокруг нас, война в Европе, голод на Волге». Правый фронт, сознайся честно! Многие ли из вас вспомнят о великом голоде, читая «Эдипа»? Так вот, может быть, вы демонстрируете душу, которая нам вовсе не интересна!

{187} Не думайте также, что левый фронт захвачен врасплох появлением Моисси. Конечно, на одной биомеханике далеко не уедешь. Но вот цитата: «Душа нового актера не менее натренирована, чем мускулы ног или грудная клетка». Это писал Сергей Радлов год тому назад. — Мучаясь о волжском голоде, тренировал Моисси свою душу. Правый фронт! Знакома ли тебе такая тренировка?

И вы забываете еще одно. Чтобы так просто, совершенно легко и ненапряженно подчинять и убеждать своего зрителя — нужно громадное мастерство, о котором вы и не подозреваете. Простота простоте тоже рознь.

Мастерство не только у Церетелли, прыгающего с куба на куб в «Короле Арлекине». Весь жест Моисси, *сознательно* ограниченный, неизмеримого умения. Посмотрите, что он умеет делать с рапирой в V акте «Гамлета». Замечательное *искусство* в предпосылке жеста слову — совершенно новый и поражающий по простоте и силе прием. «И пусть этот удар (рука с размаху опускается на темя — пауза!) обрушится мне на голову». Переставить, и получится обычный иллюстративный жест. В «Живом трупе» легкие движения пальцев («ну а потом — пальцы лукаво {188} шевелятся — он стал приходить чаще» в сцене в кабаке) передают сложнейшие ходы мыслей.

Еще больше и явственнее речевое мастерство. Его шепот, его стремительные темпы, незабываемый крик ослепленного Эдипа — все это основывается на колоссальной технике голоса и речи.

Правый фронт! На вашей улице праздника нет!

Александр Моисси — нам пример, но не образец. Не образец потому, что новый актер будет в иные формы вливать свое творчество. Великий пример, потому что мы имели большое счастье увидеть актера с громадной раскрытой на все человечьи беды, страдающей за других, но не ханжеской, не елейной, внутренно радостной и в творчестве веселящейся душой.

1924

# **{****189}** Опера

## **{****190}** В поисках советской оперы

Мужественно шагнувший к самой рампе тенор в златокудром парике и шляпе с пером, слегка на цыпочках, с левой рукой плотно у сердца, а правой плывущей к пятому ярусу по мере того, как тянется высокая нота, и немного поглубже хор, который ест глазами дирижера и рубит руками воздух, очевидно, из сочувствия к тому, что случилось — вот та с детства воспринятая картина оперного спектакля, которая заставила многих композиторов не только отказаться от посещения такого театра, но и отогнать от себя всякую мысль о работе для оперы, о создании нового оперного репертуара, которому грозит опасность воплотиться в такие формы.

Вокруг этого искусства грозил образоваться ложный круг, роковой круг — оперы, ждущей нового композитора, и композитора, ожидающего обновления, разрушения, пересоздания форм оперного спектакля.

Вот где оказалась правильной диверсия на Запад, предпринятая Оперным (бывшим Мариинский) театром. Достаточно было несколько лет работы над новым современным по форме и мироощущению материалом, чтобы в вашем {191} оперном искусстве обозначился глубочайший перелом.

В «Саломее», «Дальнем звоне», «Апельсинах», «Войцеке», оперный театр увидел сценические положения, образы, характеры, столкновения, которые можно играть и стоит играть современному человеку. И тогда сразу же и с каждым шагом все больше и больше обнаруживалось, что в этом театре есть *актеры, которым играть по силам*. Я берусь смело утверждать, что ни один театр не обнаружил за ничтожное количество лет столько исполнителей, сумевших по-новому проявить себя в жесте, образе, характере, своеобразных приемах сценической игры, как это сделал именно б. Мариинский театр. Так велико было оживляющее воздействие нового искусства!

И еще важнее: когда современному певцу, не вовсе некультурному, когда-нибудь читавшему Блока или Льва Толстого или Горького, приходится петь классические тексты в роде:

О береги цветок роскошный,  
Что доверил я тебе,  
Сохрани его ты мне  
В непорочной чистоте…

или такое глубокомысленное рассуждение о любви:

{192} То чувство нежное всех возвышает  
И с богом, с богом нас оно как будто бы (!) сближает…

то естественно, что он смущается и стремится настолько же «выпевать» ноты, насколько комкать, глотать слова, мечтая о том, чтобы в его произношении они получились чем-то в роде интернационально-итальянской речи.

И, напротив, когда наш театр стал петь тексты Оскара Уайльда, Гоцци, Бюхнера (и даже самодельный, но ведь не пошлый текст Шрекера), то вместо желания мазать, глотать, скользить появилась настойчивая воля произнести, сказать выстраданное, взволнованное, волнующее человеческое слово. Возник метод совместной работы дирижера и режиссера «за, роялем» в поисках новой интонации, окраски, осмысления текста.

И вот первый важнейший вывод: путь от оперы, как вокально-инструментального искусства, демонстрации вокального акробатизма, выжимания голосовых рекордов к «театру музыкальному», омузыкаленной драме, т. е. тому виду театрального искусства, которому предстоит громадная будущность — путь этот идет через ценный, большой, значительный и полнокровный сюжет. Вот что следует запомнить {193} советскому композитору прежде всего. И в самом деле: что может быть обиднее, как потратить героические усилия на писание музыки, разработку партитуры для оперы, сюжет которой ничтожен и случаен! Альбан Берг, в течение 10 лет после гениально подысканного текста Бюхнера молчащий в поисках за действительно ценным новым либретто, — должен быть как бы символом современного отношения к вопросу о сюжете. Если же вас интересует чистая музыка, товарищи композиторы, так и пишите симфоническую музыку. Но не трогайте тогда театр!

Из опытов Прокофьева и Берга должен быть сделан и еще один вывод. Современной опере нужен «лаконичный», не расплывчатый текст. Слово, не разъясняющее действие, которое должно быть понятно как бы из пантомимы, а венчающее моменты эмоционального напряжения, нечто общее с драматургической техникой экспрессионизма, разумеется без непременной его пессимистической развинченности и раздерганности, — вот каким должно быть либретто действительно современной оперы. И в сто раз лучше кинематографическая смена действия, чем получасовой любовный дуэт.

{194} У нас нет никакого основания думать, что при нынешней интенсивности музыкальной жизни в СССР не найдется у нас композиторов, годных для создания современной оперы. Мы смеем утверждать, что они встретят достаточно певцов, способных не только петь, но и играть тонко, талантливо, тепло и остро. Пусть только соблюдают эти композиторы закон внутренней мудрой экономии; не расточать своего творчества без достаточного повода, не писать музыку на вздорный и случайный сюжет — и мы будем с уверенностью ждать, когда после первых робких попыток советская опера станет наконец реальным фактом.

1927

## **{****195}** «Дальний звон»

«Дальний звон» Шрекера принадлежит к числу тех произведений искусства, цель и ценность которых вполне исчерпывается эмоциональным напряжением, в них заложенным. Никакие формальные задачи не в состоянии захватить Шрекера, если они не ведут его к одной дели — полнозвучнейшей передаче лирической мысли, которая им владеет. Звук, слово, краска, образ — все создается с одною общей целью воплотить страстную и тревожную волю поэта. Мир Шрекера — это человеческие воля и чувство, достигшие крайней патетической силы. Это лиризм, переходящий в пафос, личное и субъективное, получающее общеобязательную и объективную значительность и ценность.

Я не знаю, имеем ли мы в русской музыке аналогию Шрекеру, но в нашей поэзии она есть и необычайной близости. Я уверен, что никого на свете не в состоянии был бы «Дальний звон» взволновать до такой степени, как Александра Блока, если бы он был жив. Все в «Дальнем звоне» близко и родственно лирике и драматургии Блока. Нарочито простой, обнаженный сюжет — вечный сюжет лирической {196} драмы, история двух возлюбленных, которым до смертного часа не суждено встретиться в любви. Жестокий эгоизм художника, ломающего чужую жизнь ради творчества, внутри разъеденного неправым себялюбием. Гротескно страшные, по-гофмановски уродливые фигуры — отца, трактирщика и всех этих пьяниц, ужасных в своем весельи и веселых в своей жестокости. Горькая и страшная доля проституирующей себя женщины. Немножко анархический и беспорядочный, конечно, протест против общества, которое щедро оплачивает ее падение и заедает плотным ужином предсмертное творчество поэта. Цыганщина, угар, вино, головокружение, чтобы заглушить, закружить безвыходную тоску и отчаяние сломанных уже и неспособных к жизни и творчеству людей — все это черты, роднящие Шрекера с Блоком.

Работа их и время творчества — последние годы перед войной и революцией. Сегодня, это для нас уже история. Что же и говорить что «Дальний звон» — это не наша, сегодняшняя, какой мы ждем и требуем, монументальная, героическая опера Советской России. И не потому конечно, что нам чуждо такое патетическое напряжение воли и чувства, а потому, {197} что мы не можем замкнуться в этой эмоции и в этом кругозоре. Борьба, гнев, победа, самопожертвование, марши и песни народа — но разве всего этого можем мы ждать от европейского Запада? А если так, то надо *создавать* эту нашу новую оперу самим, но создавать, не правда ли, а не надеяться на новое либретто к «Аиде» или «Травиате»; не надеяться и на революционное содержание, заключенное в старые оперные ритмы и формы. Значит, ставка на музыкальное творчество и музыкальную культуру, как творца, так и зрителя. Значит не место кустарничеству и самодельщине. «Дальний звон» включает нас в знакомство с высшими достижениями современного Запада, он показывает нам, какая сила волновать и приковывать кроется в современной музыкальной технике, и в этом приобщении к западному мастерству видится общественная ценность для нас «Дальнего звона». Научимся же наши, быть может чуждые Шрекеру, мысли и эмоции доводить до такой силы, пронзительности и напряженности.

Что патетические грозовые революционные годы приблизили нас к новой музыке, в этом сомневаться не приходится. Громадный успех «Саломеи» в прошлом году и полный провал {198} поставленной четырнадцать лет назад Мейерхольдом «Электры» того же Штрауса — прекрасное этому доказательство. Переменился и вкус зрителей и состав зрительного зала.

Задачи режиссуры всецело определяются тем, что сказано до сих пор. Я считаю нужным указать их единственный принцип, руководивший режиссером и художником в данной работе. Этот принцип сводится к слушанию музыки Шрекера и извлечению из нее тех жестов, красок, интонаций, которые казались безусловно в ней заложенными. Этой очень простой (или очень сложной?) задачей должна исчерпываться, думаю я, работа режиссера в опере. Оркестровая раскраска с необходимостью требовала цвета — значит, надо было не отказываться от декоративной живописи. Тематическая простота и развитие одного простейшего сюжета уходов, встреч и расхождений вынуждала к лаконичным формам основной конструкции, которую мы впервые решились сочетать с чисто живописными полотнами.

Органическое сцепление пения и разговорной речи поставило задачей совместной работы дирижера и режиссера величайшее разнообразие от чисто кантиленного до полуспетого я просто сказанного слова.

{199} Одновременное звучание разных ритмов и мотивов во втором акте передается через танцевально-ритмические орнаменты для того, чтобы глаз воспринимал ритмические скрещения, созданные в звуке, и помогал сознанию дифференцировать одновременные пласты звучаний.

Резко подчеркнутые и реалистически ничем не оправданные световые перемены подчеркивают почти пародией звучащие балладу и песенку о соррентских цветочницах, которые введены в ткань второго акта как инородное тело. Параллелизм трех выступлений в состязании певцов усиляется нарочитой однородностью мизансцен.

Вот немногие примеры тех приемов, которые имели целью сценически раскрыть и углубить восприятие шрекеровской музыки, трудной для неподготовленного слушателя, ибо она представляет собою необычайно сложное сочетание порою простых элементов.

Режиссер спектакля сочтет свою задачу в значительной мере исполненной, если окажется, что он увел театр от оперных трафаретов и сделал это отнюдь не в сторону приближения к реалистическому спектаклю, а к новой оперной условности. Ибо оперный спектакль {200} антиреалистичен и враждебен натурализму в самой своей музыкальной основе и так же не нуждается в оправдании, как стихи, которые не похожи и не хотят быть похожими на разговорную речь.

Лирическая, страстная, взволнованная, как натянутая струна, звенящая напряженность воли и чувства, — вот единственная дель, к которой стремится спектакль «Дальнего звона».

1925

## **{****201}** «Любовь к трем апельсинам»

Гоцци и Прокофьев — не часто можно встретить содружество двух людей столь легкомысленных, нет, вернее, способных быть легкомысленными, когда им этого хочется. Юмор, ирония, сарказм, все эти разновидности улыбки одинаково знакомы и близки обоим. Поэтому, должно быть, и протянули они друг другу руки из восемнадцатого в наше столетие, облюбовав форму сказки как удобнейший способ говорить умные и тонкие вещи с лукавым и бессмысленным видом балаганного деда и раешного простачка.

«Любовь к трем апельсинам» — сказка, но какая нелепая и чудная сказка! Прокофьев с насмешливой настойчивостью разрушает сказочные образы, им же созданные. Напрасно пытается запугать нас маг Челий. Оказывается, он не столько настоящий, сколько театральный маг. С гамлетовским видом останавливается принц над трупами двух прекрасных девушек. Но невероятный марш, неизвестно откуда появившихся в пустыне солдат, нарушает его философское уединение.

Никаких молний и громов не мечет Прокофьев против сказки и сказочного. Да и стоит ли {202} того? Агитировать против сказки также своевременно, как доказывать в 1926 году недостатки крепостного права. Но доводя до абсурда понятие сказочного, Прокофьев хоронит вместе с ним и многое, что совсем не так еще устарело и обветшало в человеческих сердцах, как наивная феерия. Серьезничанье, умничанье, философствование и лирическая надсоновщина, культ луны и вздохов, красивенького и сладенького, интеллигентское глубокомыслие и мещанская сентиментальность подвергаются жестокому, хотя и благодушному на первый взгляд, осмеянию Прокофьева.

И желая усилить действие разрушительно насмешливой улыбки над всем тем, что есть немного мещанская любовь к фантастичному, таинственному и «красивому», Прокофьев с чисто провокационным мастерством создает перед нами иллюзию декоративной и пышной таинственности, чтобы тем вернее и беспощаднее ее разрушить.

Но нигилист и насмешник в развитии сюжета собственной оперы, Прокофьев сохраняет только одно неопороченным, невысмеянным, недискредитированным — это веру в театр, в наивный театральный эффект, в дым, пламя, бенгальский огонь, прыжок, падение и смерть на {203} деревянных многовековых подмостках. У Сергея Прокофьева слух великого композитора и глаза ребенка. Красный черт, прыгающий из люка, необычайно пленяет его зрение.

Так, издеваясь над *сказкой*, он создает *феерию*.

«Вещь безвредная, но и бесполезная вполне», скажут, вероятно, иные, поспешные в своих суждениях, люди. Скажут и ошибутся. К сожалению, НОТ — слишком молодая и неразработанная наука, чтобы мы могли сейчас уже в полную меру оценить колоссальное влияние на человеческую машину таких смазывающих веществ, как *смех и ритм*.

Почитайте Селли, Рибо, Кембля, Томпсона, если вы этого не чувствуете сами, слишком серьезные, нахмуренные и лишенные юмора граждане, и вы узнаете, что медицина и физиология давно уже считают признанным фактом благотворное влияние смеха на человеческий организм. Причем тем полезнее, чем более чистая и беспримесная форма смеха в нас вызывается — следовательно, *с этой стороны*, едкая и злая сатира должна отступить на второй план перед чистой комедией. Недалеко то время, когда вводить в человека {204} определенный минимум смеха будет требованием общественной гигиены. Если бы могли сравнить производительность труда рабочих; посетивших «Три апельсина» Прокофьева или какую-нибудь тяжелую психологическую драму, то результат, наверно, оказался бы очень красноречивым. В этом убеждении укрепляет меня особенно то, что веселье Прокофьева врезано в такие четкие ритмические формы, которые уже сами по себе — величайший враг какой бы то ни было физической и душевной косности, расхлябанности, неотчетливости. Такая музыка — почти физическое вкачивание бодрости в человеческую кровь. Марш второго акта стоит хорошей солнечной ванны в здравницах Крыма.

К каким методам постановки принудило музыкальное и драматургическое построение этой оперы? Ее сюжет родился на почве commedia dell’arte. Но Прокофьев не позаботился ни в одном месте своей музыки дать нам этнографически-итальянские впечатления. Восприняты лишь некоторые основные свойства итальянской комедии, ее буффонный смех и площадное величие. Итальянская комедия — не дель, а средство.

{205} В согласии с этим и постановка ничуть не стремится к возрождению итальянского спектакля. Итальянизм некоторых костюмов отнюдь не принципиального характера. С наибольшей настойчивостью взято основное свойство итальянского театра — крайняя динамичность, безудержность актерского движения. С этой стороны перед оперным артистом встали задачи трудности быть может небывалой. Оставляя зрителю оценку их разрешения, считаю себя в праве сказать, что уже самый факт их выполнения является подвигом физической смелости и предприимчивости актеров. Прыжок, бег, быстрота движений — логическое следствие оркестровой и тематической легкости прозрачной музыки. Эти же свойства определили и принцип монтировки. Отметены весомые конструкции, станки, лестницы — объем и тяжесть на сцене. Прозрачная постройка как бы преодолевает собственный вес. Декорации, изобразительные, поскольку изобразительна всякая, хотя бы ироническая сказка, откровенно даны как свешенный сверху, расписанный холст. В основе своей действие развивается на гладком планшете. Расположение человеческих тел по вертикалям сцены дается почти пародическим применением подвесных {206} лестниц. Вообще же техника пользования люками, колосниками, освещением нарочито основывается на методах прошлого столетия в согласии с темой спектакля и устройством типичной сцены-коробки, какой являются подмостки б. Мариинского театра. «Любовь к трем апельсинам» — шутливое возрождение почти умершего жанра феерических опер. Конечно, ни один из создателей этого жанра с таким утверждением бы не согласился, но ни Прокофьев, ни его постановщик не стремились к какой бы то ни было реконструкции. Совершенно новые приемы постановки введены поэтому в нарочитом контрасте со старинными.

1926

## **{****207}** «Воццек» (Г. Бюхнер)

Полноправно вступить в систему современного театра опера может только пройдя через огонь полной своей драматизации. Театр интегрируется неумолимо и деспотически. Все меньше и меньше остается места чистой литературе, чистому танцу, чистой музыке.

Новый расцвет оперы мыслится в создании напряженно-драматического действа, положенного на музыку. Опера подчинит себе театр, только покорясь ему.

В этих новых условиях певец — не голосовой инструмент, а выразитель всех стадий произношения, от пения до повседневной речи.

В этих новых условиях приобретает первостепенное значение и вопрос драматической основы, сюжета оперы. Из двух крайностей — Верди, старательно выискивающего сочинителей для своих элементарных, но и очень эффектных, либретто, и в постепенном подъеме, через Виктора Гюго, шагающего к Шекспиру, вдохновителю его последних опер, и Вагнера, горделиво творящего свои тяжеловесные и драматически довольно неуклюжие драмы, Вагнера, заразившего поколения композиторов {208} своим пристрастием к кустарно-самоделковым пьесам (а «Дальний звон» и, особенно, «Прыжок через тень» тому последние примеры), — из этих двух крайностей паи неожиданно милым становится Верди.

К вопросу о выборе сюжета подошел Альбан Берг с особой осторожностью и проницательностью. Из личных бесед с ним известно, что он набрел на «Войцека» только после долгих и очень тяжелых поисков, и что он до сих пор медлит с работой над новой оперой, так как не в силах остановиться на действительно денном сюжете.

И, правда, нелегко найти драму, подобную «Воццеку». Совершенно необычайная напряженность страстей, заманчивый по своей «антиоперности» реализм, прорезанный сумасшедшими взлетами поэтической мысли, изумляющая «беспрецедентная» лаконичность диалога, словно рожденного для музыкальной передачи — вот особенности этого удивительного произведения, которое из эпохи романтизма, «бури и натиска» словно перепрыгивает в послевоенный немецкий экспрессионизм. Трудно, в самом деле, поверить, что эта драма, насквозь пропитанная болью и ужасом затравленного социальными условиями человека, {209} полная ненависти к тупоумию самодовольного засасывающего мещанства, эта романтическая жажда лучшей жизни и материалистически-неумолимый анализ окружающего — вся эта острейшая смесь сатиры, философии и пафоса была создана в 1836 или 37 году.

И не менее удивительно, что ее автор — Георг Бюхнер, умерший в 1837 году (дата смерти Пушкина!) не достиг и 24 лет, но успел за этот фантастически короткий срок жизни проделать путь неумолимого революционера, усидчивого ученого, страстного поэта.

Биограф Бюхнера указывает, что он как бы соединил в себе несовместимые противоречия в характерах своих родителей. Отец его, скромный дармштадтский врач, ненавидевший практику и проводивший ночи в самодельной своей лаборатории, консерватор и реакционер в политике, материалист и радикал в науке, с такою же энергией преследовал революционные убеждения своего старшего сына, как через двадцать лет защищал не менее сокрушительные взгляды на религию и философию младшего сына Людвига, автора знаменитой «Kraft und Stoff». По-видимому, Бюхнеру приходилось круто от деспотического нрава отца, и когда он, чудом спасшись от ареста после {210} полицейского разгрома всей организации, укрываясь под отцовской кровлей, проводил дни напролет за лабораторной работой, пряча от подозрительного взгляда отца листки своей драмы «Смерть Дантона», которую он тут же и тайком сочинял, когда он каждой ночью, после напряженного дня, убегал через окно из дому, чтобы в полуразвалившемся домике в предместьи города встречаться для конспиративных бесед с дармштадтскими революционерами, а утром опять с наивным видом садился за работу, — в эти фантастические дни, быть может, и начал ему представляться его отец в виде злостного чудака, провинциального маньяка, мечтающего о бессмертной ученой славе, доктора из нашей оперы, который проделывает над Воццеком свои сомнительные эксперименты.

Зато мать его, живое воплощение немецкого романтического идеала, была для него первым источником любви к поэзии, к порывистой, туманной, вольнолюбивой немецкой поэзии, мечтавшей о создании новой Германии, свободной от деспотических князьков и княжеского мещанства. Но очень любопытно, что как раз в том возрасте, где это казалось бы наиболее естественным, Бюхнер не был поэтом. {211} Он стал писать только, когда его переполнили мысли о жизни и революции. В школе же это был мальчик, преданный интересам естествоведения, с взрослым скептицизмом и иронией относящийся к педагогическим методам школьного обучения. И если тетради латинской грамматики он заполнял записями народных песен, то и здесь сказывался инстинкт наблюдателя жизни.

Естественником уехал он в Страсбургский университет. Но здесь определилась вторая струя его жизни. В Страсбурге не откипело еще воспоминание о великой революции. Полунемецкий город, в 1794 году постановивший «раздавить гидру неметчины» ради интересов революции, сохранил еще жар недавних освободительных волнений. Бюхнер становится здесь революционером, и это налагает на его дальнейшую жизнь гораздо больший отпечаток, чем то, что он, как истый романтический юноша, влюбляется в прелестную пасторскую дочку, которой и сохраняет классическую немецкую жениховскую верность до гроба.

Революционером перебирается он через два года, в Гессенский университет, где, по настоянию отца, ему приходится поступать на медицинский факультет. Таинственное перерождение! {212} Из жизнерадостного, скромного студента он превращается в ожесточенного, упорного и скрытного революционера-активиста, организующего сеть тайных революционных кружков.

Удивительно, что этот двадцатилетний мальчик, влюбленный в Шекспира, Гомера и Гете, мечтающий под сводами готических соборов, оказался острым реалистом в политике.

Он старался втолковать своим взбалмошным единомышленникам безнадежность политической революции без социальной, твердя им, что движение может быть успешно, если его начнут не «образованные», а масса, которую и надо привлечь, заботясь не о свободе печати, а о великом «вопросе живота» — экономическом ее положении.

В таком духе и написал он в 1834 году свой замечательный памфлет к крестьянам «Гессенский Вестник», желая в нем «объяснить мужику и сделать расчет, чтобы он понял, что он живет в государстве, где на него падают тяготы, а другим достаются прибыли». Тайный памфлет начинался почти в духе шиллеровских «Разбойников»: «Этот листок должен сказать гессенцам правду, но кто говорит правду, того вешают». Однако, дальше, {213} за лозунгом «мир хижинам, война дворцам» следует самый трезвый и точный обзор финансовой политики Гессенского герцогства, открывающий, как велики подати и на что они идут.

И все-таки Бюхнер оказался тут романтиком. Гессенские мужики не стали читать его послания и аккуратно сдали полиции тюки с брошюрой. Организация попала под удар, и Бюхнеру пришлось скрыться, вернувшись к отцу. Но и здесь его стерегло несчастье. Он получил приказ явиться в полицию, и только самоотверженная решимость младшего брата, который согласился явиться вместо него, чтобы дать ему время убежать за границу, спасла Георга Бюхнера от пожизненной тюрьмы или казни.

Последний период жизни этого удивительного юноши был посвящен драматургии и науке. Он написал диссертацию о нервной системе рыб и был приглашен доцентом по сравнительной анатомии и философии (!) в Цюрих. Работа его здесь сопровождалась величайшим успехом, когда внезапно болезнь прекратила жизнь гениального философа, анатома, поэта и революционера.

Только через сорок лет после его смерти удалось {214} друзьям его памяти химически восстановить карандашные записка на листках с текстом «Воццека». Счастливая случайность вернула нам замечательные наброски трагедии, провозвестницы экспрессионизма.

Те из ленинградцев, которые помнят «Эугена Несчастного», поймут, что здесь — прямое влияние «Войцека». Строй речи, патетика мысли, бурное чередование еден удивительно роднят эти отрывки с общим стилем драм Кайзера, Толлера, Газенклевера. Поразительна глубина и широта захвата в этой простой истории об измене, ревности и убийстве. Маска добродушно-подлого кретина капитана как символ милитаризированного мещанства; Войцек — то солдатик, потеющий на работе, то нежный муж и отец, то больной галлюцинациями, трогательный и жестокий убийца; тамбурмажор — воплощение тупой и хвастливой солдатчины; и Мария, верная жена, страстная мать, грубая девка, кокетничающая дурочка, сумасшедшая любовница, кающаяся Магдалина — все это возникает перед нами в двух-трех жестах, пяти-шести фразах сто лет назад написанного фильма.

1927

# **{****215}** Кино

## **{****216}** Угроза кинематографа[[33]](#footnote-34)

Ни одному искусству не причинили технические завоевания последних времен такого сильного потрясения, как театру, на который в невиданных размахах, с бесшабашной удалью обрушился изобретенный лет двадцать тому назад кинематограф. Необычайное смятение воцарилось среди постоянных посетителей театра. Суеверные театралы, увидев в рождении нового дитяти явление столь же гибельное, как пришествие Антихриста, отшатнулись от небывалого соблазна, в страхе предсказывая театру быструю и плачевную кончину. Иные, более надменные и недоверчивые, объявили новое изобретение скудным порождением слепого варварства и американизма, в котором не может потонуть чистое искусство, и отвернулись презрительно. Третьи, наконец, не мудрствуя лукаво, изменили благородному, но столь мало увлекательному чистому искусству, чтобы с жадным и наивным любопытством {217} пойти на зов веселых электрических огней и заманчивых реклам. И посейчас как будто презирают одни, клянут другие, третьи же наслаждаются без раздумья.

Что же такое это новое дитя? Второй Дионис, совершающий победное шествие по земному шару в дрожи озаренных трепещущих полотен, в сверкании ламп, заливающих площади и проспекты, или один из тех, случайно на Олимп ввалившихся и возмущавших Лукиана восточных богов, которые были готовно восприняты разнузданным космополитизмом умирающего древнего мира и теперь выступают под приветственные клики шоферов, лифтбоев и хулиганов? Только смрадная накипь города могла породить кинематограф, — слышим мы часто, — только она живет кинематографом и его питает. И когда мне это говорят, я вспоминаю вечер в одном из городков кавказского побережья, несколько лет тому назад, когда я зашел под легкий навес летнего кинематографа, наполненного греками, турками и кавказцами всех национальностей. Я вспоминаю их озабоченные, смешные лица в минуты опасности для героя пьесы и взрывы восторга, крики, аплодисменты, заглушающие шум близкого моря, {218} каждый раз, когда он торжествует над гибелью. Что затхлого или гнилого можно было увидеть в увлечении этих детей?

А на экране мелькает в это время решительно все, кроме вялого и скучного: падают в море сброшенные с палубы люди, но чудесная случайность избавляет их от смерти; несется автомобиль, увозящий похищенную девочку — но самоотверженный спаситель успел прицепиться к его кузову и крепко держится ловкими руками. Ссорятся итальянские бандиты, бандиты только для кинематографа, но итальянцы в самом деле! Откуда бы иначе взялось это царственное движение руки, выхватывающей нож из-за пазухи, этот незабываемый поворот головы и плеч, эта выразительность рук, кисти руки, одного указательного пальца — все это чудодейственное мастерство, которому могли бы поучиться многие из наших актеров? Горят целые цирки, — здесь уже театру нечего учиться, а остается только уступить молча, — и в пламени носятся обезумевшие люди, тигры, лошади… Но позвольте, воскликнет шокированный читатель, это уж ни на что не похоже! Вы, кажется, возводите кинематограф в перл творения? Нимало! Я говорю только, что кинематограф в удачных — {219} итальянских или французских[[34]](#footnote-35) — лентах победоносно преодолевает величайшую опасность — опасность скуки. Что пластическому искусству актера здесь открывается большой простор, часто фактически бóльший, чем в театре. Что кинематограф бесконечно богат возможностью воздействовать на зрителя передачей пространства и движения. Что иногда кинематограф имеет преимущество перед театром именно благодаря тому, что он может дать меньше, чем театр, и с секундной быстротой пронестись мимо еден, которые имели бы на подмостках длительность и осели бы в нашем сознании гиньолем дурного тона.

В совокупности, кинематограф располагает средствами, чтобы давать нам резкие впечатления, лишенные быть может идейной ценности, но значительные как чистое зрелище. Зритель, привыкший к такому элементарному, но точному пониманию сценического действия, не захочет и не сумеет до конца послушать пьесу, заклейменную эпигонством Чехова, пьесу, где борьба старательно загнана внутрь, и театр бесповоротно подменен нудной литературой. Этот род искусства должен умереть, {220} покрытый общим и единодушным презрением. Театр освободится и от мелодрамы, которая по праву отойдет к кинематографу, умеющему подать ее в наименее слащавом и наиболее сухом виде. В этом грядущем освобождении театра от элементов ему несвойственных — великая и несомненная заслуга кинематографа перед театром. Вовсе не цикута это для театра, как думают многие, не сладостный нектар, как захотят меня понять иные, а лекарство невинное и очищающее зараженный организм.

Я говорю о том, что кинематограф отнял у театра. Прекрасно. Но что же осталось на его долю? Ведь явно, что мы не можем основывать благополучие театра на пока еще существующих технических недочетах кинематографа. Сейчас не умеют хорошо согласовать зрительное изображение с граммофоном, но этому могут научиться. Сейчас перед нами только белое с черным, но быть может сумеют передавать и краски. И такому кинематографу, вернее фонохромокинематографу[[35]](#footnote-36), что будет в состоянии противопоставить — и навеки {221} вечные — бедный затравленный театр? Только одну очень маленькую и великую твердыню.

Я говорю о живой связи между актером и зрителем, связи, которая является исходной точкой и целью театрального представления. Именно ощущение единственности и неповторимости данного зрелища, искусства, творимого сегодня и только на сегодня, обусловленного взорами, вниманием, волнением именно сегодняшних зрителей, их хлопками и вызовами (нам ненавистен печальный педантизм театров, запрещающих актеру выход на аплодисменты) — этот легкий мяч, который неустанно летает из рук искусного живого актера к живым зрителям, радостно его хватающим, и есть та единственная ценность, ради которой существует театр, ради которой мы не в праве заменить его ни чтением, ни кинематографом, ни спортом, ни богослужением. Говоря так, я думаю вовсе не только об импровизации актера или о комедиях, где автор, разрушая иллюзию, обращается с прямым разговором к сидящей перед ним публике. Все истинно театральное, от водевиля до глубочайшей трагедии, входит сюда, ибо актер не есть тот взыскательный {222} художник, что может творить без постоянного явного и животворного суда требовательной черни, которую он волшебством своего ремесла власти обратит в послушливый и чуткий народ, подобный тому афинскому, что умел, убаюканный качанием триметра, забыть о небе, над ним открытом, смотря на деревянный помост Диониса; и тем испанцам, что падали на колени в порыве умиления и раскаяния. Этот диалог, в котором зритель отвечает гулом, могучим, как прибой океана, есть панцирь, непроницаемый ни для каких ударов, и актер того театра, который боится кинематографа, не воин, а трусливый раб, неумелою рукой схвативший меч своего господина.

1917

## **{****223}** Еще о конкуренции театра и кино

Подслеповатый монах, искусной рукой выводивший замысловатые буквы, переписывая творения Квинтилиана, Теренция и Августина, пренебрежительно усмехался, наверное, держа в руках первые неуклюжие оттиски с деревянного станка Гуттенберга; да и отважный деревенский мастер, последовательно живописавший физиономии девятнадцати детей своего помещика, вряд ли очень уважительно отозвался о первом туманном дагерротипном снимке, который попал из города в их усадьбу. Но, конечно, он услышал в ответ горячую отповедь столичного энтузиаста, уверенного в том, что живопись должна бы ликвидироваться сама собою в день изобретения фотографии. Так же и с кино. До сегодняшнего часа длится спор. Техники и спортсмены, убежденные велосипедисты с головы до ног, считают театр умершим. Напротив, маститый актер, уверенный в том, что показав зрителям свое лицо живьем и в натуральную величину, он доставит миру величайшее на свете наслаждение, не желает даже считать кинематограф искусством.

Честно говоря, если ленты американцев были {224} зачастую чем-то в роде полуспорта, полутрюки, то последние немецкие работы, как «Кабинет доктора Калигари» — конечно, самые подлинные куски искусства. Отрицать это мне кажется прямо непорядочным.

Итак, мы имеем перед собой настоящую конкуренцию двух искусств. Которое победит? У кино грандиозное преимущество. Он индустриален. Массовое производство — фактор колоссальной важности. В мелком городишке Южной Африки можно за гроши купить билет на многомиллионную американскую постановку. На сибирском полустанке будут смотреть Чарли Чаплина и Конрада Фейдта. А что станется, когда четыреста миллионов китайцев обзаведутся собственными кино! На одного человека, купившего билет на Рашель, приходится, вероятно, несколько тысяч видевших Асту Нильсен.

Но в фабричном производстве есть и другая, менее очевидная, более страшная для соперника, сторона. Это — выжимание сгущенного творчества, конденсированного напряжения актера. Его можно снимать в одной и той же роли по нескольку часов под ряд, каждый день. Но из его работы целого дня на ленте сохраняются лишь две‑три минуты наивысшей выразительности, {225} предельной интенсивности его игры. Таким образом, за месяц съемки мы получаем сгусток творчества такого напряжения, к которому не может и приблизиться драматический актер. Просто физических сил его для этого не хватит. Скопленная творческая воля переправляется через океан в роде сгущенного молока.

Каковы же преимущества театра? Шесть лет тому назад я указывал в «Аполлоне»[[36]](#footnote-37), что за театром несокрушимо сохраняется живая связь актера со зрителем, нечто особенное, что рождает спектакль.

Кино — не книгопечатание. «Рукописного» живого театра он никогда окончательно не вытеснит. Но, с другой стороны, он имеет к искусству несравненно большее отношение, чем фотография.

Да и то полезно припомнить, что сохранились теперь лишь Серовы да Сомовы, т. е. первоклассные портретисты, а уездные живописцы, кое-как пытавшиеся сделать похожее изображение заказчика, во что бы то ни стало «схватить сходство», уступили место фотографу, {226} лучше приспособленному для этой задачи.

Общение зрительного зала возможно лишь с первоклассным актером. Удивительного, незабываемого, особенного актера мы всегда захотим увидеть воочию, встретиться с ним лицом к лицу. Театры же, в которых средние актеры кое-как разыгрывают спектакль, мы будем тщательно обходить, предпочитая им первоклассный фильм. Выживет только лучшее.

Я думаю, что лет через двадцать в России останется не больше десятка театров. Но это будут театры первоклассные и удивительные. Провинциальное или районное «среднее», «честное» театральное дело (т. е. бездарное и тем самым не честное!) умрет, уступив место кинематографу.

*Театр* победит; *театры* погибнут. И это будет отлично.

1923

## **{****227}** Услужливый опаснее врага

*Я был бы рад, если бы мог объявить эту статью вполне устаревшей. Но, к сожалению, просмотрев этой зимой бессмысленно искаженный фильм «Руки Орлака», я не имею права утверждать это (1928)*.

Если вас беспокоят мухи, не зовите на помощь медведя. Если вы хотите заказать агитационные титры для кино-Фильма, тоже не прибегайте к его услугам.

Слов нет, заманчивое дело взять западную буржуазную картину и несколькими находчиво вставленными фразами обратить ее жало против нее самой, превратив апологию мещанства в орудие агитации. Но задача эта сложная и приниматься за нее надо умеючи.

Я смотрел на днях постановку Сесиля де Милль «Обломки крушения». Первое, что я увидел, была надпись в роде (цитирую все по памяти и передавая общий смысл — я не мог Предполагать, что надписи будут столь замечательны): «Октябрьская революция разметала по всему свету обломки старого мира».

После этого был показан очень импозантный мужчина в лакейском фраке, чистейший тип англосакса, с подписью «Князь Ромоданов» и объяснением, что русская аристократия, поступив {228} на службу к американским миллионерам, стала прислуживать таким же бездельникам, как и они сами.

В доказательство этой глубокой мысли была тотчас же показана очаровательная девушка-подросток, с огромными наивно веселыми глазами на юном и полном лице и с манерами деревенской простушки — и тут же надпись: «Княжна NN, измученная скитаниями и нищетой в Константинополе, была рада пристроиться горничной».

После этого мы увидели, как эта исстрадавшаяся княжна с величайшим и безмятежным аппетитом уписывает превкусный пирог с вареньем, и прочли, что после константинопольского голода несчастная женщина никак не может насытиться.

В древней Руси был, говорят, неприятный способ обращения со своими недругами. Брали два высоких дерева, пригибали к земле, привязывали к каждому из них по ноге виновного и затем отпускали деревья, чтобы разорвать беднягу пополам.

Нечто подобное, чувствовал я, делается и с моим сознанием: картина и тексты, стремительно разлетаясь, рвали его на две части. Нам показывают нашего лакея — англосакса, {229} с элегическим видом раскрывающего какую-то книгу. Но надпись уверяет, что это кричащие «Ананасы в шампанском» Игоря Северянина, несмотря на то, что на корешке книги написано по-английски «Poems».

Действие развивается. Миллионеры катаются на яхте. Кораблекрушение. Необитаемый остров. Старая знакомая нам история — «Остров равенства», «То, чего не было» и т. д. — оживляется здесь невиданным в мире состязанием между режиссером и автором титров. Режиссер возвеличивает своего героя, титро-литератор его уничтожает. И чем ловче, прекраснее и благороднее поступки действующего в картине англосакса, тем более поносит наш литератор своего «князя».

Герой добывает огонь, строит прекрасный шалаш, убивает диких зверей, изобретает сигнальные приборы, руководит работами спутников — все это наш литератор меланхолически резюмирует: «Константинопольские лишения кое-чему обучили князя». Ай‑да лишения! Ай‑да Константинополь! Не город, а прямо Всеобуч! Попытка возмущения. Семейка миллионеров требует, чтобы главой острова стал их «папа» — старик миллионер. Англосакс Ромоданов взглядывает на него неспешным {230} презрительным взглядом. Так истинное человеческое достоинство взирает на ложное и поддельное. Вот, не правда ли, случай выразить вполне уместную и всегда значительную мысль, что хозяин жизни тот, кто умеет трудиться и тому подобное. Величественный жест отказа — и что же мы читаем: «На ваши миллионы я отвечаю моим княжеским титулом». Все покорены. Так талантливый литератор сумел возвеличить княжеский титул в Советской России.

Вознеся своего героя до небес, режиссер дает ему опьянеть от своего величия. Он мечтает о полной власти над жизнью и смертью спасенной им девушки. Верный своему трагическому желанию подводить социальную базу под все замыслы Сесиль де Милля, литератор дает князю Ромоданову такие слова: «Мои предки-цари жили как хотели» (или что-то в этом роде). Это очень интересно. Значит наш князь — Рюрикович и нам покажут темные времена Ивана Калиты! Очень поучительное зрелище. Но я был крайне удивлен, увидев, что эксцентрические Калиты и Василии Темные строили дворцы в ассирийском стиле, ходили полуголые с тиарами на головах и даже завели Zoo с тиграми, куда бросали неприятных им девушек. {231} Уважаемый автор! Никто не думает оспаривать правильность основной тенденции к переработке. В сценарии «Обломков крушения» много примеров пошленькой буржуазной морали, нам достаточно противной; особенно характерен конец, где лакей находит счастье с горничной, а миллионерша с себе подобным миллионером. Очень почтенно стараться вызвать ненависть к русским княжнам. Но право же ваши методы для этого не подходят. Вы слишком верите в сокрушающую силу вашего слова. Выбрав самую симпатичную и веселую актрису в фильме, вы приклеиваете к ней несколько бранных эпитетов и думаете, что задача исполнена и публика ее терпеть не может. Жестокое заблуждение. Это была самая очаровательная, простодушная и милая княжна, которую когда-либо видели обитатели Советской России. В физкультурных состязаниях выдают иногда самому неудачному, от всех отставшему спортсмену так назыв. «утешительный» приз. Я считаю, что вы, уважаемый автор титров, вполне заслужили его самой бессмысленной, нелепой и неудачной попыткой агитации на территории СССР с 1917 года.

1925

## **{****232}** «Поэт и царь»

В истории человечества возникали порою люди, которые врезались в память поколений не только своим творчеством, но всей своей жизнью; жизнь которых была едва ли не интереснейшей книгой, ими созданной. Таков хромой Байрон, сноб и романтик, сумевший сделать даже свои недостатки законом для десятков тысяч поэтов, шикарно волочивших ногу в подражание его короткой ноге. Его стихи читали десятки, его походке подражали тысячи.

Таков, по-своему, Биллон, увековечивший собою образ поэта — бродяги, отщепенца, уличного разбойника.

Таков, в своей молодости, Максим Горький, рыщущий по России босяк.

Таков, отчасти, Лев Толстой, попытавшийся после создания «Войны и Мира» и «Анны Карениной», создать свой уход из «Ясной Поляны».

Таков для нас Пушкин, прежде всех русских писателей. Никак он не замыкается в полное собрание своих сочи пений. Для всякого, кто знаком с ним с детства, кто слышал его живой и милый разговор, звучащий нам из его {233} переписки, Пушкин — не классик только, но и просто хороший знакомый, живой, обаятельный, пылкий, благородный, непостоянный, свободолюбивый, веселый и несдержанный. Смерть Пушкина — это незабываемая *личная* обида для каждого из нас.

Вот это особенное, почти фамильярное отношение к памяти Пушкина ставит перед возможностью его воспроизведения на сцене или экране совершенно исключительные, необычайные трудности. Мы никогда не согласимся на то, чтобы нам изображали его типологически отвлеченно. Пушкин — совершенно конкретен, индивидуален, неповторим. Пушкин должен быть *похож*.

Конечно, тут дело совсем не только во внешнем сходстве. Если на то пошло — Червяков в достаточной степени сходен с пушкинскими портретами. Но в течение всего фильма нельзя узнать живого Пушкина. Он подменен. Режиссер не чувствует, не знает Пушкина, он с ним никогда не был знаком.

Тут праздно было бы отговариваться, что массовый зритель тоже-де специально Пушкина не изучал. Праздно, потому что это не дает права пользоваться временным неведением массового зрителя, которому надо бы {234} такое большое явление, как Пушкин и его эпоха, преподнести во всей его истинности и полноте. А вот этой полноты и желания осветить социальный смысл эпохи не видно совсем.

Впечатление такое, что фильм строился не столько на советского массового зрителя, сколько на «экспортного», американского. Там должна понравиться обаналенная эта история про мелодраматически ревнующего поэта, обильно сверкающего глазами, про его жену, типично «роковую» красавицу, соблазненную могущественным монархом, эти каскады суетливо снятых петергофских фонтанов, эти «символические» в манере раннего Мира Искусства личины маскарада, недорогой этот контраст параллельно смонтированных кадров дуэли и катания с гор, весь этот наивный историзм подлинных предметов обихода, дворцов и костюмов.

Нас же этим убедить невозможно, потому что мы *не верим*, когда нам показывают Пушкина катастрофически лишенным юмора, который на самом деле его не покидал всю жизнь. На экране же Пушкин никогда не смеется, он все время свиреп, как «Испанцы» Лермонтова. Мы не верим, когда ради простенькой {235} «революционизации» Пушкин нагло и невоспитанно говорит с Николаем I. Между кино-Пушкиным, который «хамит» царю из ревности и Пушкиным, который в беседе с Николаем бесстрашно сознается, что он принял бы участие в бунте декабристов, будь он тогда в Петербурге, — слишком большая разница и не в пользу экрана.

Мы не верим и не хотим верить, когда нам показывают Пушкина, с отчаянно мрачным видом садящегося в сани, чтобы ехать на дуэль. Он запахнул шинель и кутается, словно его трясет от страха! Это Пушкин-то, который за час до дуэли написал любезное деловое письмо Ишимовой, который, по свидетельству современников, был поразительно спокоен на дуэли, который на Кавказе, прошмыгнув на фронт, как мальчик резвился под пулями врага.

Замечательна последовательность, с которой искажен также и образ «божественно пустой» и «божественно прекрасной» Наталии Николаевны.

Что общего между ней и грубой роковой женщиной с экрана?

Для дела советской культуры необычайно важно постижение больших моментов русской {236} действительности. Нехорошо поэтому, когда вместо большой русской трагедии дается нехитрая мелодрама в духе упрощенного Виктора Гюго.

Специалисты утешают, правда, что этот фильм — произведение большого киномастерства. Я не заметил этого ни в одном кадре. В громадных газетных объявлениях кинотеатр «Титан» сообщает, что «Поэт и царь» «в рекламе не нуждается».

Вот с этим я вполне согласен.

1927

# **{****237}** Отдельные статьи

## **{****238}** Октябрьская инсценировка на Неве

Нет, вероятно, такого «архипрактичного» народа в мире, который бы не испытывал повелительной потребности созданием памятников отразить величайшие моменты своей жизни, моменты им творимой истории. Это ощущение величия, монументальности происходящих или отгремевших событий силою искусства воплощается в конкретные, осязаемые формы. Конечно, статуя, колонна, обелиск «практически» ни для чего не пригодны; искусство в этом случае, как и всегда (если оно действительно искусство), в высочайшей степени *целесообразно* и в минимальной мере *утилитарно*.

Но если памятник нужен и оправдан жизнью, несмотря на свою антиутилитарность, то в сущности все равно, сделан ли он из бронзы или из гипса, на тысячелетия или на один день. С точки зрения полезности безразлично, как прочно сделана «бесполезная» вещь. Памятник — однодневка, «монумент — Эфемерида» получает право на существование.

Такие спектакли — памятники, грандиозные однодневки четырежды создавались в Петрограде {239} в течение короткого промежутка с мая по ноябрь 1920 года. 1‑го мая на Бирже, в июне перед амфитеатром домов отдыха, в июле опять на Бирже в дни второго конгресса Коминтерна, в Октябрьские дни на площади Зимнего дворца сотни и тысячи людей двигались, пели, шли в атаку, скакали на конях, вскакивали на автомобили, неслись, останавливались и колыхались, освещенные военными прожекторами, под несмолкаемое звучание нескольких духовых оркестров, рев сирен и уханье орудий. Спектакли отшумели, люди разошлись, площади отдыхают, но справедливость требует сказать, что память о них пережила их надолго, и что в представлении зрителей они отразили грандиозность и размах событий, нами переживаемых. И в сущности они разделили с театром всегдашнюю участь каждого спектакля: исчезнуть, не сохранившись материально, но оставив длительную цепь впечатлений. Живет ли такой спектакль один вечер как массовые празднества или несколько — разница чисто количественная или «хозяйственная».

Была известная логика в том, что нэп приостановил развитие массовых празднеств. Не меньшая логика и в том, что теперь снова {240} осознана их своевременность, и к десятилетию Октября мы поставлены перед задачей значительно превосходящей по своему размаху и масштабам все, что делалось в этой области до сих пор. Празднества того времени создавались в дни массовых трудовых мобилизаций, грандиозных субботников, всеобщего стремления, навалившись всем скопом, заменить ручным многотысячным трудом усталые, изношенные, буксующие машины. Людская масса была и главным материалом, из которого лепились наши зрелища.

Но за эти семь лет наш быт так колоссально изменился, до такой степени мы отремонтировались (даже «американизировались»!), что организация зрелища, построенного таким образом, казалась бы по существу своему психологически чуждой и не вполне современной. Подчеркиваю, что мы говорим не о празднике, в котором массы зрителя должны быть втянуты в активное в нем участие, а о зрелище, где массы действовали как обученные исполнители. Да и самые размеры «зрительного зала» и «едены» в предстоящем Октябрьском зрелище таковы, что человеческие фигуры *почти* не могут быть использованы.

{241} Зритель должен быть расположен по набережной между б. Дворцовым и б. Троицким мостом, отчасти захватывая и эти мосты. Впрочем в расчет берется и то, чтобы группы людей, занимающих пространство между б. Дворцовым и Биржевым мостом, тоже не вовсе были лишены возможности наблюдать за событиями на «сцене».

«Сцена» же, как полагается всякой порядочной сцене, поделена на несколько частей. Большой просцениум — поверхность Невы между тремя указанными мостами. Основная сценическая площадка — Петропавловская крепость, арьерсцена — Монетный двор, наиболее использованная кулиса — Кронверкский канал, роль колосников придется принять на себя отважному аэростату, освещение — прожектора, софиты отменяются, но «рампа», может быть, будет использована для выделения бастионов крепости. Транспаранты и живой огонь дополняют систему освещения.

Состав «труппы» еще более отличается от обычного театра. В число главных исполнителей входят: миноносцы, катера, фабричные трубы, буксиры, гребные шлюпки, световые эмблемы, огненные буквы, люди, доведенные до желательного режиссеру трехсаженного {242} размера и в очень скромной степени просто люди обычного неудовлетворительного двух с половиной-аршинного роста. Если мы прибавим к этому, что в число музыкальных инструментов входят пушки, а занавес должен быть выполнен из дыма, то материальные элементы спектакля будут описаны достаточно полно.

Пусть читатель не посетует на меня, если я уклонюсь от подробного изложения хода инсценировки. Я не уполномочен моими товарищами по режиссуре зрелища предварительно выдавать его секреты и приемы. Пока же можно сказать, что все помыслы участников этой увлекательной ответственнейшей и труднейшей работы сводятся к тому, чтобы найти средства выражения, которые хоть сколько-нибудь могли бы отразить величие на наших глазах творимой истории, монументальность мирового события, отметить которое призван праздник на Неве.

Найти приемы *монументального стиля* народного зрелища — задача, которая ставится перед нами в первую очередь.

Октябрь 1927

## **{****243}** О театральной педагогике

Мне кажется несомненным, что вопросы театральной педагогики занимают сейчас в жизни театре второе по важности место, сразу же после волнений репертуарных. Пресловутая гегемония режиссера — столь излюбленный повод для жалоб театральных вегетарианцев, тоскующих в театре по «свободам» несколько меньшевистского характера, — эта гегемония не может быть осуществлена или осуществляется совершенно обратным образом, когда режиссер сражается с людьми, говорящими на другом языке. Режиссер не турецкий султан, а вождь и учитель, имеющий одну волю и цель с массой, которая за ним идет. Ценность театров Станиславского и Мейерхольда именно в персональном и внутреннем соединении педагога и постановщика. Трагедия театров с несколькими служащими в них режиссерами именно в полной невозможности осуществить этот идеал.

Правда, спасение может прийти с другой стороны: с курса, взятого на объективацию театрального преподавания. Сознаюсь честно, я не поклонник чрезмерной «научности» в искусстве. Мечты о скором торжестве объективных {244} методов в преподавании и теории искусств кажутся мне наивными и немного ребячливыми. Личные человеческие свойства нигде не стремятся вырваться с такой силой, как в труде художественном. Объективация художественных методов есть сложнейший процесс, процесс, для которого нужны года и десятилетия. Как опасно действовать тут приказами и распоряжениями — показал печальный пример неудач бывшей Академии художеств.

Все же унификация методов преподавания — вещь желательная и возможная. Возможна и своевременна поэтому попытка вылепить, в чем основные вопросы театральной педагогики.

Конечно, всякий ответит вам, что первая и главнейшая задача — это приобретение учащимся актерского мастерства. Вряд ли нам удастся найти сейчас такого чудака, который бы ответил, что все дело — в таланте и ничего больше не требуется. Подобного рода ископаемые вымирают сейчас даже среди кинорежиссеров первого дореволюционного созыва. С другой стороны, тема — как добиться актерского мастерства — так громадна, что, как говорится, «размеры этой статьи не позволяют…» Пути к этой цели ведут через преподавание {245} основ актерского искусства и большого ряда тренировочных дисциплин. Справедливость требует указать, что эти предметы (гимнастика, фехтование, бокс, ритмика и т. д.) после того, как они пребывали долго в полном забвении, поставлены сейчас в обучении русского актера более удовлетворительно, и мы имеем ряд блестящих преподавателей в этой области. Гораздо слабее поставлена органическая увязка этих предметов с преподаванием главного — основ драмы. Мало делать на всякий случай кульбит, купе, контр-батман, дебл-кросс, — важно отчетливое понимание связи этих упражнений с коренными задачами современного актера, полнейшее осознание целевой установки в их усвоении.

Но есть еще одна громаднейшая область театральной педагогики. Говорить о ней трудно не столько из нежелания огорчить псевдолевых, как из страха обрадовать правых, поскольку такие еще не умерли в театре. Не радуйтесь заранее, речь идет совсем не об интеллигентском самоуважении, которое грозило превратить актера в надутого ханжествующего пастора! *Задача дня* в том, чтобы была *повышена этическая* и {246} *культурная ценность* личности будущего актера. Каков удельный вес того, кто осмеливается говорить с нами со сцены? К каким словам привык в жизни его язык, произносящий нам стихи Шекспира? Чем взволнован был его мозг, пока он сидел в фойе перед выходом? Стихами Блока или еврейским анекдотом? Что больше способно поразить его воображение — борьба английских горняков или цены на дрова? Если у него заведется лишний рубль, на галстук истратит он его или на книгу?

Вот вопросы, которые имеют *первенствующее* значение для судьбы театра, поскольку мы имеем в нем живое воздействие одной человеческой личности на другие. Коснуться их мне уже пришлось как-то в связи с приездом Моисси[[37]](#footnote-38). Я указывал тогда, как огромно этическое воздействие этого человека на зрителя. Это не значит, что актер должен вести жизнь буддийского аскета, это значит, что его сознанию должна быть хоть отчасти доступна вся громадность моральных и общественных проблем нашего времени. {247} Сальный анекдот за кулисами — плохой трамплин для прыжка на сцену.

Но как же преподавать «этику»? Думается, что *преподавать* нельзя, а *воспитывать* можно. И воспитывать через сильнейшее *втягивание в общественно-студенческую жизнь*. Что прежний актер был зачастую существом антиобщественным — несомненно, но молодость поддается воспитанию — это доказал мне характернейший пример студенческой самодеятельности в Ленинградском техникуме. Именно потому, что это была чистейшая самодеятельность, я могу говорить об этом совершенно свободно — мы, преподаватели, не принимали в этом никакого участия. Вот факты, которые красноречивее всяких комментариев.

К минувшему лету студентами старших курсов Техникума была приготовлена живогазетная программа для поездки в Среднюю Азию. Попытка была выполнена группой в 18 студентов, приехавшей в Ташкент с тремя рублями и сделавшей 4000 руб. валового оборота. За все время ни одного случая профессиональной ссоры. Ни одного случая неявки или опоздания на спектакль. Ни одного случая непослушания худруку — своему же товарищу {248} студенту режиссерского отделения. Ни одного случая недоразумений между организационно-партийной верхушкой и беспартийным большинством. Репетиции в сорокаградусную жару и величайшее чувство коллективной ответственности и общественных интересов. На *таком* фундаменте могут быть построены этажи дальнейшего совершенствования.

Я думаю, если молодое актерство пойдет по такому пути, мы увидим на сцене новых людей новой этической и общественной ценности.

Октябрь 1926

## **{****249}** У развалин театра

Подобно тому как в нескольких пунических войнах Рим разгромил могущество Карфагена, так кинематограф в почти непрекращающихся схватках разносит твердыню, называемую «Театр»…

… Я прошу только читателей не прекращать чтения моей статьи на этой фразе. Боюсь, что они меня тогда поняли бы не совсем верно.

Можно думать, что ближайший год будет некоторым затишьем в наступлении кино; подходящий момент — подвести итоги и подсчитать потери.

Прежде всего, провинциальный драматический театр горит, а актер голодает. Думаю, что скоро пора будет сказать: вымирает. Настолько ясно преимущество миллионных кинопостановок над рублевыми драматическими, что никакой конкуренции и быть не может. В пределах СССР провинциальная драма может рассчитывать на жизнь только на невеликорусских территориях, только там, где ее создание отражает вспыхнувший расцвет национального творчества.

И все ж таки есть нечто, что для кино недоступно {250} и что никак не может утратить своей прелести. Это — общение живой аудитории с живым актером: актер в плоти и крови, тут же перед вами, неповторимо, не в отпечатке и репродукции играющий, демонстрирование живого, на наших глазах мастерства и виртуозности[[38]](#footnote-39).

И вот тут-то, на этом испытании, на этой пробе, драматический театр и обнаружил свою неожиданную слабость. Именно для демонстрации личного мастерства исполнителя он и оказался наименее приспособленным, наименее убеждающим. И в момент падения драматического театра мы увидели неожиданный расцвет его младших и презираемых спутников — цирка и оперетты.

Только оперетта в состоянии сейчас конкурировать с кино в провинции.

И это уже вполне учтено. Сейчас почти нет мелкой провинциальной труппы, которая не везла бы в своем багаже «Марицу» рядом с «Анной Кристи» и «Баядеру» вместе с «Проституткой». Хорошо ли это или плохо — вопрос другой, но прежде чем вздыхать, констатируем этот факт. Очевидно, человек танцующий {251} и поющий — притягательнее разговаривающего. Очевидно, профессиональное мастерство демонстрируется здесь более наглядным образом.

Не пытайтесь опровергнуть это ссылкой на процветание драмтеатров в столицах. Проанализируйте лучше, как много элементов оперетты, цирка, ревю впрыснули в свою дряхлую кровь драмтеатры, и вы поймете, что и здесь мы на пути к мирному завоеванию.

Невиданное новшество? Напротив, возвращение актерского искусства в его родную стихию музыки и пляски. Не такая уж старина — гегемония разговорного жанра — драмы на сцене — конец XVIII века. В судьбе гениального немецкого актера Фридриха Шредера символически воплотилась временная победа драмы над импровизованной комедией и балетом. В молодости заявление:

Когда я сломаю себе ногу и окажусь непригодным для танца, тогда я унижу себя и стану драматическим актером —

в старости — Гамбургский театр и вдумчивая читка за столом литературных пьес[[39]](#footnote-40).

{252} Но вот пришло кино и опять изменило соотношение сил.

Ведь для большинства зрителей драмтеатр показывал, рассказывал чью-то жизнь, чью-то историю. Так это-то уж кино проделывает во всяком случае и полнее, и убедительней.

По-видимому, драматический театр может расцвесть только при вспышках гениальной драматургии. Шекспир и Кальдерой заставляли свою эпоху себя слушать, но Пиранделло или Кайзер не в состоянии выдержать сколько-нибудь серьезной схватки с кино.

Если кто-нибудь хотел бы исказить смысл моей статьи, то я советовал бы ему решить, будто я занимаюсь прославлением оперетки. Напротив. Всякий, кому пришлось в случайной работе столкнуться с нынешним состоянием этого искусства, не может не чувствовать его колоссальных вопиющих недостатков. Конечно будущая советская оперетта должна и будет совершенно другой.

Но не надо и слишком упрощать вопроса: достоинство в пении и танце — так давайте, пританцовывая, споем о фининспекторе и продразверстке. Право же, таким образом мы не вытесним буржуазную оперетку.

Я видел на днях «Десятую заповедь» в {253} Еврейском театре. Хотя я не понял некоторых, невидимому, очень остроумных реплик, все же решаюсь утверждать, что сценарии сух и неудачен, и спектакль, хотя и одетый в блестящие по выдумке и вкусу костюмы Натана Альтмана, старой «недоброй» оперетты не вытеснит.

Прежде всего потому, что нельзя строить спектакля, который хочет завоевать широкие массы, на сплошь отрицательных персонажах. В старой же оперетте героиня всегда обаятельна и весела. К финалу же второго акта она непременно погрустит и помучится. Все это элементарно, но не так уж глупо. Подражать этому смешно, но учитывать приходится. Каноном распределения амплуа комиков и лириков тоже пренебрегать не следует. Конечно, все это не мешает современной оперетте иметь сюжеты, отдающие непременным ароматом легкого идиотизма, но совсем не такого безвкусного, как это кажется, когда это перетравлено на язык отечественных пальм Пальмского и Травского. Обычный текст немецкой оперетки изобилует остротами и каламбурами в духе несколько упрощенных комедий Оскара Уайльда, имеющих мало общего с парфюмерно-галантерейным слогом {254} многих русских переводов. Даже в той области, в которой оперетта — враг, это — враг, заслуживающий изучения. Ее форма не исчерпывается чередованием разговорного текста с пением и танцами. Шаблоны ее сюжетного построения (чередование лирических и каскадных номеров, нарастание действия во втором акте и т. д.) заслуживают внимания, несмотря на удручающую бессодержательность и пошлость самого сюжета.

Причины ее успеха сложнее, чем это кажется, и для советизации оперетты требуются более сложные маневры, чем это думают многие.

Изучить же это дело, пожалуй, стоит и в интересах драмы. Ибо, только поняв суть и значение музыки, танца, пения на сцене, подчинив началу ритма все существо спектакля, привив себе все эти утраченные им начала, — может драматический театр выйти на последнюю борьбу с кино, которая иначе окажется для него смертельной.

Сентябрь 1926

## **{****255}** Как же с советской опереттой

Когда мы видим на улице упавшего по гололедице человека, мы или засмеемся, если мы хорошо настроены и нам показалась забавной его неуклюжая фигурка, или рассердимся на Откомхоз и дворника за скользкий тротуар, если у нас не в порядке печень; или подумаем, что его уже стареющие ноги тому виной, что он не удержал равновесия и, увидев в этом падении некий символ смерти, затоскуем о бренности рода человеческого, если мы с утра встали с левой ноги и видели дурные сны.

Одно и то же явление может вызвать к себе самое разное отношение не только у людей разных классов, возрастов, пола и характера, но у одного и того же человека, в один и тот же день. И это вовсе не есть предосудительная переменчивость во взглядах и вкусах, но и психофизическом существе человека лежащая потребность смены. Общеизвестно, что серьезнейшие государственные деятели, глубочайшие мыслители поражают иногда своей способностью к детскому, почти беспричинному и удивительно «несерьезному» смеху. Было бы тяжелым филистерством и пагубным {256} тупоумием осуждать их за эту способность организма к отдыху и самообороне.

Разные отношения к предмету порождают *разные литературные и сценические жанры*.

На тему квартирного вопроса мыслима трагедия, сатира, водевиль. Опрометчиво думать, что серьезные предметы не терпят легкомысленного к себе отношения. В осажденных Афинах во время чумы и убийственного голода Аристофан смеется над бедствиями своих сограждан. Или еще — чтобы спуститься с античных высот. На улицах Ленинграда расклеена листовка «Смехача», где сообщается под заголовком «Проказа излечима», что какой-то школьник перестал проказить. Значит ли это, что редактор «Смехача» бесчувствен к такому бичу человечества? Нет, конечно, просто жанр юмористического листка разрешает и требует такого отношения к жизни.

Вот к подобному виду произведений, принципиально легкомысленных (не в смысле, разумеется, фривольности и сальности!), добродушных, не бичующих, но улыбающихся, принадлежит и всегда будет принадлежать оперетта. Мы все ждем момента появления *оперетты советской*, но мы только {257} отдалим этот момент, если будем требовать от нее сарказма, горькой иронии, сокрушающей сатиры. Предоставим это другим театральным жанрам и признаем, что и в состоянии добродушной и беззлобной улыбки человек имеет право создавать театральное представление. Мыслится отзвук всего нашего бытового сегодня, сегодняшней улицы, сегодняшней песни, всплывут физиономии и нэпмана, и мещанина, и вузовца, и директора треста. Но вопрос производительности труда поднят не будет не потому, что этот вопрос неважный, а именно, потому, что он важен, а важных вопросов оперетте разрешать не надлежит.

Материальное положение студенчества — громадный вопрос, но нельзя обижаться, если в оперетте вузовец будет решать сложную проблему — откуда бы достать 30 копеек на обед. Если же кто-нибудь спросонья заорет: «не смейте издеваться над студенчеством», то надо бы сказать такому лишенному юмора интеллигенту, что он вредит делу создания советской оперетты.

Эти соображения хотелось мне высказать по прочтении интересной статьи Воскресенского «Пути оперетты» («Ж. И.» 1926, № 50).

{258} Он предлагает три метода для создания такой оперетты: путь режиссерской пародии, нового текста на старую музыку и оригинального творчества.

Я же глубоко убежден, что только третий из этих путей сулит нам успех.

Путь пародии может привести к приятному спектаклю из репертуара «Театра сатиры», «Кривого зеркала» и т. д. Но это будет максимально противоположно простодушному по существу смеху оперетты.

Путь писания революционного текста на старую музыку я советовал бы запретить всеми возможными законами. Я сам пытался ставить «Екатерину II» на текст Тэффи-Флитэ и музыку Оффенбаха и потерпел в этом полную неудачу. Должен заметить, что опытные артисты, которые ни за что не хотели сделать мне удовольствие и играть Екатерину и Потемкина как персонажи отрицательные, были по-своему правы, так как *музыка* живописала их как очаровательных и милых героев. Вот почему этот путь ни к чему, кроме фальши, привести не может. Единственно правильным при наличии западной музыки считаю, отказавшись от мысли ее революционизировать, писать текст нейтральный, но вытравляющий {259} все опереточные вредности, как это и сделано мною в «Женихах на колесах», текст коих предлагаю к сведению и руководству.

Единственный же путь к созданию советской оперетты — это творчество советских композиторов и драматургов, *умеющих смеяться*.

1926

## **{****260}** Эстрады летних садов

Большое событие в нашей театральной культуре — только что вышедшая «Лизистрата» Аристофана. Всем, кого интересуют проблемы театра, я бы рекомендовал воспользоваться блестящими переводами Адр. Пиотровского, чтобы ознакомиться с творчеством гениальнейшего из комиков мира[[40]](#footnote-41).

Тема о своеобразной забастовке женщин, желающих во что бы то ни стало добиться прекращения жестокой и бессмысленной войны, проникнута всесокрушающей силой бодрящего, безудержного, патетического смеха. Особенно любопытно для нас, что смех этот властно звучал в Афинах в трагичнейшие минуты Греции, изнуренной и расколотой многолетней войной Афин со Спартою, звучал в осажденном и зачумленном городе.

Ведь такой общественный, открытый, «энергичный» смех физиологически необходим народу, напрягающему свои усилия в тяжелой борьбе, и нет такого момента, когда надо бы заставить его умолкнуть. Так и люди, идущие почти на верную смерть, подбодряют себя {261} песней и шуткой. В наши дни это было совершенно правильно учтено той громадной театральной работой на красноармейских фронтах, которая не имеет, кажется, себе предшественников в истории мировых войн. Думаю, что немало тяжелых минут скрасил утомленному красноармейцу заезжавший за линию обстрела театр.

Вспомним, что проводником аристофановского смеха был простонародный артист — акробат, клоун, жонглер. История древнейших профессиональных актерских союзов с Греции IV века до нашей эры, история средневекового театра, Шекспира, парижской пантомимы в начале прошлого века учит нас, что представители этого «низшего» рода искусства были всегда верными друзьями и любимцами землепашца, мастерового, чернорабочего.

Хорошо это или плохо — дело вкуса, но это факт, с которым, нельзя не считаться. Мне кажется, между прочим, что рабочий, профессионал своего ремесла, всегда охотно смотрит на чужую профессиональную сноровку, а ведь у порядочного жонглера больше умения и профессиональной техники, чем у множества наших драматических актеров.

И вот сейчас, когда открываются летние сады, {262} и десятки тысяч рабочих, гуляя по праздникам, остановятся перед эстрадами, хочется спросить, много ли нами сделано для того, чтобы обновить, облагородить, возродить цирковое и «дивертисментное» искусство?

В Москве, где оба цирка подверглись национализации, была совершена попытка сделать зрелища более красивыми и, так сказать, «интеллигентными». Для этого пригласили популярного теперь Касьяна Голейзовского, который кощунственно покрыл тысячелетний песок цирка деревянными щитами и поставил на них пышный, слащавый и нудный балет. Раскаявшись в этой ошибке, московские цирки занялись почти исключительно лошадьми, которые здесь, конечно, более уместны, чем балерины, но не разрешают все же совокупности вопросов, связанных с ареной и аудиторией цирка!

Несколько ранее этого в Петрограде мною был создан театр Народной Комедии, где к работе с цирковыми актерами были привлечены первоклассные художники, и где мне с К. М. Миклашевским удалось сделать несколько своеобразных цирко-драматических пьес на современные общественные темы. Но, в общем, управлению театра не удалось убедить заинтересованные {263} в этом ведомства в крайней важности культивирования этих народных представлений, и театр прекратил свою работу так же, как и прервались недолгие попытки Вл. Воинова создать дивертисментно-цирковой агитспектакль.

За последнее время поднялись разговоры о возрождении старинного петербургского балагана с привлечением историков и знатоков этого дела. Конечно, это любопытно, но я думаю, что затея эта — эстетская. Надо строить по-новому, а не реставрировать старину, и мы вряд ли много выиграем, если воскреснет масленичный дед, заголосив что-нибудь в роде: «Всем бы Параша хороша, да больно щеки натирает, то-то в Питере кирпичу не хватает». Этому время прошло.

Впрочем, затоскуешь и о масленичном деде, когда пойдешь, в Железный зал Народного дома, убранный[[41]](#footnote-42) в стиле трактирных торжеств Николая II, и между двумя эстрадно-куплетными номерами услышать такую остроту, как:

«фурункул — род нарыва,  
одна минута перерыва».

{264} Надо сознаться, что еще совершенно недостаточно поработано над тем, чтобы очистить свободное народно-цирковое солнечное и воздушное искусство от куплетно-лакейского жанра накуренных и душных ресторанов[[42]](#footnote-43).

Надо понять и осознать, какое могучее орудие воздействия на массы имеем мы в лице цирковых артистов, бодрых по своей психологии, простонародных по своему происхождению, близких и понятных самому простому зрителю.

Нелепо и обидно, что остротами о фурункулах сопровождается работа превосходнейших клоунов и акробатов, которые были бы достойны стать проводниками и воплотителями поэтической искрометной и могучей сатиры в духе несправедливо забытого Аристофана.

{265} Широко поставленная и правильная организация дела, которая воспользовалась бы уже проделанным опытом и привлекла к сотрудничеству с цирковыми актерами первоклассных драматургов, художников и режиссеров, добилась бы создания спектаклей, не виданных по новизне и силе воздействия.

Май 1923

## **{****266}** Воззвание Всем, всем, всем музыкантам-композиторам, которые хотят работать в театре, адресую я эти слова

Дорогие и уважаемые товарищи!

Сознайтесь, что нет искусства более себялюбивого, более несговорчивого, более надменного, чем ваше. Или быть может таково не искусство, а его священнодействующие авгуры? С живописцем, поэтом, скульптором мне удавалось говорить как с более или менее равным человеческим существом. Но музыкант уничтожает вас самою вежливостью, с которой он вас допускает до разговора со своей особой. А из этого вот какое последствие: нет искусства, которое было бы так беспомощно и вместе с тем бестактно в театре, как музыка[[43]](#footnote-44). Ибо, для того чтобы войти в работу театра, требуется величайшее *смирение*, мудрейшее самоограничение, отказ от автономного самостоятельного бытия всех искусств, которые должны раствориться во всепоглощающей стихии театра.

{267} Отличное свойство конструктивизма, что он диаметрально противоположен нечестной тенденции кое-каких художников подсовывать вместо декорации большую «картинку», смотреть на спектакль как на повод щегольнуть своим живописным талантом.

Нет места самостоятельной живописи в театре! Недаром гениальный сотрудник Корнеля — Торелли да Фано считался лишь театральным машинистом. Это великий и почетный титул в нашем искусстве.

Нет места самостоятельной поэзии в театре! Шекспир не был «профессиональным поэтом», а всего лишь театральным сочинителем. Так смотрели на него современники. Так смотрел и он сам к великому счастью мировой сцены. Об Иосифе Странником никто не думал как о литераторе. Но уверяю вас, что для германского театра его творчество было здоровее и питательнее гетевского Фауста.

Нет места и самостоятельной музыке в театре! Довольно подсовывать нам симфоническую музыку. Задача музыканта и уже, и шире, и скромнее и ответственнее. Подобно тому, как современный художник организует совместно с режиссером всю зрительную сторону спектакля (а поэтому грим Яго или окраска {268} дездемонина платка не менее ответственна, чем расписывание полотен), так и перед новым музыкантом стоит колоссальная задача —

### Организация всей звуковой стороны спектакля.

Шум выпавшего из рук кинжала, топот шагов приближающихся палачей, удары шпаг, треск заряжаемых винтовок, тупой и жуткий звук падающего человеческого тела —

все это не менее значительно в театре, чем самый прекрасный марш, и может порою взволновать больше, чем сорок первых скрипок. За последние десять лет режиссеры догадались, что светом надо пользоваться на эмоционально важных местах, меняя его абсолютно вне житейской логики и воспоминаний об утре, вечере или ночи.

Совершенно также в ударнейших местах пьесы голос или движения актера должны быть подкреплены звоном, свистом, треском, ударом или иным звуковым воздействием, которое будет изобретено профессиональным театральным композитором, чьей задачей будет создание спектакля совместно и рука об руку с режиссером, актером, художником и драматургом.

Совершенно новый звуковой аккомпанемент {269} возникает таким образом в драматическом спектакле. Я так уверен в истине моих слов, что не боюсь высказывать их открыто. Пусть плагиаторствует кто хочет, только бы это помогло найти хоть одного будущего театрального музыканта!

### Письмо в редакцию

Дорогой редактор!

Так как Вы хитры и Вас все равно не обманешь, открою Вам все свои карты. Конечно, это не статья, которую я обещал Вам написать, а маленькое агитационное воззвание. Но я не могу иначе. Я работаю в своей мастерской над постановкой «Венчания Хьюга» и страдаю без музыканта. Я очень прошу, если кого-нибудь из молодых композиторов заинтересует эта задача, откликнуться на мой вызов[[44]](#footnote-45). Возрастом и стажем прошу не стесняться. Впрочем, лучше 16 лет, чем 90. Неужели во всей консерватории не найдется живой души?

С приветом

*Сергей Радлов*.

Январь 1924

## **{****270}** Режиссерские указания к постановке «Ахарнян»

Режиссер, творящий постановку, может идти в своей работе двумя путями: или он прислушается к голосу своей фантазии, и перенесет на сцену образы, невольно возникшие при чтении пьесы, дав самый широкий простор своему вымыслу, не связывая себя никакими изучениями, никакими воспоминаниями и никакими теориями, — отличный путь не хуже всякого другого — и тогда наши советы сведутся к доброму пожеланию успеха в этой увлекательной и трудной попытке; или же он почувствует желание найти формулу какого-то строгого соответствия между драматургической конструкцией пьесы и построением едены; неуловимо-тонкой, но математически точной связи между временными ритмами стиха и пространственным ритмом площадок, лестниц и возвышений сцены. Захваченный этой идеей, воспринимающей театр, как единственное искусство, соблюдающее корреспонденцию пространства и времени, понятий, которые никогда не скрещиваются в других искусствах, он постарается в жадном изучении архитектоники пьесы найти точно определимый {271} и очаровательно-логичный очерк заложенной в пьесе сценической площадки. Искусство всегда немножко — математика. Пораженный идеей времени-пространства на сцене, помня, что сценическая площадка есть пространственная транскрипция драматургического построения пьесы, режиссер никогда не построит сложных архитектурных сооружений для мимолетных драматических сцен Пушкина; не облечет в бесформенное серое тряпье острой и крепкой архитектуры «Двенадцатой ночи»; не будет топтаться на одном месте в четко локализованной «Ромео и Джульетте», которая дает пример методичного пользования последовательно тремя площадками английского театра[[45]](#footnote-46).

Если климат влияет на историческую судьбу народов, если горы и пропасти способствуют замкнуто изолированной жизни племен, а моря и удобные бухты развивают пытливость и торговую предприимчивость, то архитектура сцены и та или иная система постановки пьес в колоссальной мере определяет драматургическую композицию поэта. Эта аксиома {272} обязывает нас неуклонно обращаться к изучению исторических форм спектакля, если мы хотим правильно понять намерения автора, — не для того, чтобы воспроизвести механически детали прошедшего, ибо современный зритель эти детали все равно совершенно по-иному воспримет, — но чтобы понять самую сущность внутреннего построения пьесы.

Наши сведения об исторических формах аристофановского спектакля скудны и не очень отчетливы.

Все же, комбинируя литературные данные с археологическими, мы можем составить себе довольно твердое понятие об общих принципах, на которых строил Аристофан свое представление. Соображения наши коснутся отчасти режиссерского использования сцены и затем техники актерской игры.

Подобно испанской сцене, театру Шекспира, народному греческому миму и большинству других народных театров, Аристофан обнаруживает полное пренебрежение реалистическими требованиями правдоподобной декорации. Город, деревня, заоблачный Тучекукуевск, полет на навозном жуке, плавание на гребной лодке по озеру полному лягушек, все это «изображается» с тем большей смелостью, что не изображается {273} никак. От зрителя требуется крепкая и послушная фантазия так же, как от актера хорошая игра. Вдумавшись в намерения автора, режиссер почувствует, как важна рассчитанно-гротескная импозантность актерского наряда (маска и различные «толщинки», так хорошо изображенные на более поздних флиакийских вазах), как необходима обильная и пышная бутафория и как несущественно снабдить сцену — богатыми и обстоятельными декорациями.

В «Ахарнянах» первая сцена происходит на Пниксе, площади народных собраний, вторая в деревне у Дикеополя, следующая перед домом Еврипида в Афинах и т. д. Такие перемены места действия, не выполненные путем реалистической смены декораций, должны были все же порою ознаменовываться хотя бы каким-то намеком, показывающим зрителю, что он должен себе эти перемены представить. Таким намеком являлось перенесение действия с одной части сцены на другую; только что присвоенное оставленной части сцены значение в это время аннулировалось, и в следующем акте она могла обозначать уже новое место действия, — прием совершенно тождественный с шекспировским пользованием тремя площадками Елизаветинской сцены. Говоря {274} конкретнее, мы имеем все данные предполагать, что аристофановская сцена представляла собою почти полный круг орхестры, слегка усеченный с противоположной зрителям стороны несколько возвышенным над орхестрой помостом[[46]](#footnote-47), который соединялся с нею широкими ступенями и упирался в стену самой «скене», прорезанную тремя дверьми. Актеры свободно переходили с помоста на более приближенную к зрителям орхестру. Вспомним, что орхестра эта в Афинах имела в диаметре более 26 метров, и мы поймем, как сильно менялся фокус зрения публики, когда актер с максимального своего удаления вплотную подходил к первому ряду зрителей, совершенно отвлекая их внимание от постоянной декорации, которая в предыдущей сцене могла изображать деревню, а в следующей Афины. Кстати говоря: приближение к зрителям и {275} прямое к ним обращение тесно связаны с одним из любимейших комических и сатирических приемов Аристофана — резким нарушением иллюзии с едкой издевкой и прямым поименованием кого-нибудь из зрителей. Прием этот был особенно удачен в неповторимо благоприятных для политической комедии условиях жизни государства-города. В афинском микрокосме государственные люди были в то же время как бы общими знакомыми. Карикатурные маски Сократа и Клеона смешили, ибо все знали в лицо оригиналы этих портретов. Благодаря этому комедия Аристофана носила в себе совершенно особенное сочетание камерности и пленарности, широчайшей свободы жеста и шуток с игриво-домашним намеком на кого-нибудь из сидевших в театре зрителей. Рассчитанная для представления в определенный день, она имела все преимущества пьесы «на случай», учитывающей даже состав приглашенных на спектакль гостей. Блестящий пример такого приема в «Лягушках»: страшно напуганный, комический «Дионис» на сцене, подбегает к жрецу настоящего Диониса, сидевшему в середине первого ряда и умоляет его о помощи. Я нарочно остановился на этом приеме, ибо {276} раешная манера заговаривать с публикой — до некоторой степени ключ к актерской технике, без которой нельзя приниматься за Аристофана. Пусть ваши актеры поближе подойдут к балаганному мастерству циркового клоуна и держатся как можно дальше от «благородно-комедийных» тонов драматического актера или развязной легкости фарса и оперетки.

Итак, желательно чтобы сцена носила в себе возможность деления на две части. Если в распоряжении режиссера большое пространство (напр., в роде цирка), он создаст орхестру, на которую и перенесет центр действия. В «Ахарнянах» эта орхестра изобразит вначале Пникс, с гражданами, сидящими на ступенях, которые ведут с орхестры на помост, в «Лягушках» — озеро, через которое будет переплывать лениво гребущий Дионис в то время как его раб будет обегать по суше вдоль круга. Если наша сцена невелика, подчеркнем это, сделав на ней совсем небольшой помост наподобие балаганно-флиакийских, чтобы актер, по словам Гете, ходил по ней, как плясун по канату, соединив ее маленькой лестницей с авансценой, по которой будет двигаться хор, и утвердив сзади раздвижную занавеску для перемен места действия.

{277} И в том и в другом случае мы выделим актера и его игру, которая все время должна быть в центре внимания, не отвлекаемого деталями декорации, тем более излишней, что совершенно фантастический быт Аристофана вряд ли доступен какому бы то ни было изображению (не представляю себе например *карикатурного пейзажа*).

Это однако не значит, что спектакль Аристофана должен быть лишен большой оптической выразительности. Только она будет сосредоточена, во-первых — в наряде актера, подчеркнутом и невероятном, и, во-вторых — в бутафории. Можно утверждать, я думаю, что ни один драматург мира не умел извлекать таких эффектов из предмета, находящегося в руках актера, как Аристофан. Поистине, он царь бутафории. Эксцентрически сбитая в масштабах, неожиданно примененная, использованная почти жонглерским искусством актера, она служит источником неисчерпаемых шуток. Надо себе представить, какой материал для игры актера — сцена со шлемом Ламаха, который вызывает панический испуг Дикеополя, засовывающего себе в глотку пышный султан полководца! Корзина с углем в нежных объятьях Дикеополя — другой пример необычного {278} применения обиходной вещи, богато развитого в «Птицах», где подвергшиеся пернатому нападению афиняне с головы до ног вооружаются кухонной посудой. В сценах торговли Дикеополя бутафория сыплется как из рога изобилия, чувствуется, что аттический актер любил ее не меньше, чем американский эксцентрик, и режиссер, ставящий «Ахарнян», должен непременно позаботиться чтобы она заполнила, наводнила сцену радостным потоком пестро расписанных игрушек. Аристофановский актер не любил выходить к публике с пустыми руками. Почти нет лишенных типичной бутафории сцен. Актер то прибегает с громадными бутылями мира (Амфитей), то рассматривает тряпье Еврипида, то устраивает грандиозно-обсценную игру с фаллосом Мнесилоха, то прячется (в «Осах») под животом (бутафорского?) осла, то торопливо бежит за ковриком в минуту величайшего нетерпения (в «Лизистрате»), то перекатывается по сцене, заворачиваясь в одеяло («Облака»), доселе излюбленный цирковой трюк, так же как и отчаяние перегруженного багажом слуги («Лягушки»), — во всех таких случаях предмет знаменует собой высшее напряжение шутки. Игра с такими предметами требует конечно {279} величайшей подвижности, буффонной экспрессии жеста. Я бы советовал поэтому художнику, автору костюмов, забыть о благородных складках ниспадающих античных одеяний, знакомых ему по памятникам скульптуры, и вглядеться в замечательные шутовские костюмы флиакийских ваз с их «скифскими» штанами и неправдоподобными утолщениями. Особенно следует, мне кажется, избегать ошибки, реконструируя постановку той или иной эпохи, воспроизводить бытовые, а не театральные костюмы того времени.

На что же в конце концов должен быть похож аристофановский спектакль? Менее всего на обычное наше театральное представление. Режиссер, совершенно чуждый цирку, пусть и не подходит к Аристофану. Я бы решился сказать, что спектакль этот должен отчасти напоминать какую-то, если можно соединить несоединимое, программу мюзик-холла, но насквозь пропитанную тематическим единством определенной идеи, тенденции пьесы. Только зная, как «подают» словесные шутки (обыкновенно, не очень удачные шутки) клоуны в своих «репризах», можно понять, каким образом афинский комедиант заставлял зрителя понять и услышать все безмерное богатство намеков, {280} экивоков и аллюзий, которыми Аристофан насыщал свои комедии в таком неподражаемом обилии.

Крик, удар, прыжки, суматоха, барабан и трещотка, а иногда, с самым резким контрастом, лирическая задумчивость очаровательных стихов пусть будут оружием в руках отважного режиссера.

1922

## **{****281}** О технике греческого актера

### 1

Отрывочные замечания эти о технике античного актера решаюсь я предложить вниманию читателей не потому, что мне удалось найти до сих пор неизвестные данные о скоро преходящем и лишь отраженною жизнью живущем в памяти потомства искусстве артиста сцены. Моей задачей является только по-новому оценить сведения, уже давно известные, вновь осветить кое-что недостаточно оцененное. И таково, кажется мне, свойство всего античного наследия, что каждое столетие, каждое поколение подходит к нему с новыми ожиданиями и всегда обретает то, чего ищет. Впрочем, мне хотелось бы не окрашивать своими личными предвзятыми представлениями о театре те данные, которые нам придется рассматривать, но с возможною объективностью прочесть в них только то, что сами они говорят.

Мне думается, что театральный исследователь должен любить живой театр с подмостками, занавесом, актерами и толпою зрителей, если он хочет проникнуть в сущность истории этого искусства. Я не хочу утверждать, что историки {282} античного театра были лишены этой любви к театру, лишены понимания и ощущения его жизни. Но мне кажется, что это понимание театра было не таким, которое помогло бы просто и правильно воспринять бытовые условия античной сцены.

«Всякое произведение искусства должно быть оценено по законам, которые оно само для себя установило», говорит Оскар Уайльд. И это несколько парадоксальное требование нарушалось слишком жестоким образом. Театроощущение критиков стало не адекватным античному; непосредственная связь была явно и резко нарушена. Если общий тон любовного восхищения перед античностью нарушается замечаниями в роде такого: «В одежде (трагического актера) была известная тяжеловесность и недостаток простоты, бывший в разладе с всегда естественным вкусом нации»[[47]](#footnote-48), и дальше по поводу того же костюма говорится об «Ungeschmack dieses steifen Mechanismus»[[48]](#footnote-49); если возникают опасения, что актер, надевший маску, рискует «offrir un spectacle ridicule par sa continuité»[[49]](#footnote-50), то мы в пране заподозрить, {283} что авторы этих замечаний, быть может, не в состоянии оценить эстетическою сущность описываемых ими явлений.

Это само по себе вполне естественно. Изучая греческую поэзию, мы читаем подлинные творения древних писателей; восстанавливая историю скульптуры, мы любуемся обломками подлинного ваяния знаменитых художников; но о мимолетном творчестве актера можем мы судить (так же, как и о музыке) лишь по свидетельствам древних критиков и памятникам изобразительного искусства. Об этих последних речь будет впереди; но сразу ясно, что только кинематографические актеры могут оставить после своей смерти вполне четкое представление о своей пластике. Что же до критики, то кто поручится нам, что и это зеркало не кривое? Из двух источников потекли критические суждения древних об афинской трагедии. Первым был Аристофан с его постоянными и страстными нападками на Еврипида. За Аристофаном последовали многочисленные авторы средней и новой комедии, пародировавшие Еврипида и насмехавшиеся над его поклонниками. «Лягушки» являются поразительным образцом такого рода комедии-критики, возникшей под влиянием {284} непосредственного созерцания еврипидовых трагедий — критики, произнесенной одним профессионалом театра над другим. Это источник чистый и безупречный. Все же следует помнить, что жало Аристофана направлено против *поэзии*, и суждений, касающихся самого зрелища — театра, мы найдем здесь немного. Второй источник — Аристотель. Правда, от громадного количества сочинений александрийских ученых, вслед за ним писавших о театре, не осталось ничего, кроме схолий к большинству сохраненных трагедий; но уцелела его «Поэтика», и она-то оказала решающее влияние на восприятие греческого театра многими и многими поколениями. «Поэтика», бывшая для Лессинга столь же непреложной, как система Евклида, для Шиллера совокупностью тех требований, которые должен ставить самому себе каждый поэт, казалась ключом к пониманию афинских трагиков. И только сравнительно недавно стало ясно, что это опасная книга для историка, ибо цель ее *теоретическая*, а не историческая[[50]](#footnote-51). «Аристотель хотел дать определение {285} не аттической трагедии в ее историческом развитии, а самому понятию трагедии; но единственным материалом для наблюдения была аттическая трагедия и подражания ей, вот почему так легко не понять намерения Аристотеля современному читателю», говорит Виламовиц по поводу знаменитого определения трагедии[[51]](#footnote-52), и в дальнейшем ходе рассуждения настаивает на том, что афинянин V века, смотревший на блестящее зрелище-праздник Диониса, и Аристотель, лишенный религиозного и политического подъема тех времен и живший «in der Misere der Kleinstadt»[[52]](#footnote-53), в корне различно оценивали аттическую трагедию.

Пусть так. Не имеем ли мы права, в таком случае, изучать Аристотеля для понимания сценической практики IV века, хотя бы и весьма отличной от предшествовавшего столетия? Несомненно мы найдем отрывочные ценные сведения как в «Риторике», так и в «Поэтике». Но вот что следует иметь в виду прежде всего. «Пятый век (до нашей эры) во всем положил конец архаической культуре и построил основание для современной. Так и {286} книга — его создание, и греческая трагедия, по существу своему наиболее далекая от книжной драмы, дала толчок к созданию книги. Первыми настоящими книгами были аттические трагедии»[[53]](#footnote-54) и, быть может, одним из первых читателей, которому не захотелось оторвать глаза от букв, чтобы взглянуть на Дионисово празднество, был Аристотель. Не забудем, что, рассматривая шесть элементов драмы, Аристотель мог и должен был так отозваться о последнем из них, зрительном (ὄψις): «Зрелище же, хотя и увлекательно, но меньше всех относится к искусству и меньше всех присуще поэзии; ведь трагедия сохраняет свою силу и без представления в актеров. К тому же, выделки всего относящегося к зрелищу более касается искусство бутафора (и костюмера), чем поэтов». Вот откровенное признание читателя, а не зрителя трагедии! Такое отношение к спектаклю, такое пренебрежение зрелищем в драме могло родиться лишь после того, как появилась трещина между актером и драматургом, когда Софокл «по слабости своего голоса» отказался от исполнения главной роли в своих трагедиях. Эта {287} трещина превратилась в пропасть, когда актеры IV века, не удовлетворенные современными поэтами, начали с особенною любовью ставить произведения великих трагиков прошлого столетия. Ясно, что техника драматургии и игры стали все более отдаляться друг от друга. Это и вызвало в актерах естественную склонность к модернизации, к «отсебятине», принявшей столь угрожающие размеры, что государство, в лице просвещенного театрала Ликурга, увидело себя вынужденным силою закона защитить классических поэтов от искажения. Усердный читатель трагедии Аристотель досадливо отмахивается от театрального ее воплощения. Актеры — для него часто виновники плохой композиции драмы. Трагедию рассматривает он «как самое по себе, так и по отношению к театру». Я глубоко убежден, что Эсхил не понял бы такого разделения!

Итак, автор «Поэтики», гениальный кабинетный ученый, смотрел на драму, как на книгу (ведь «посредством *чтения* можно понять, какова таили другая трагедия», говорил он. «Поэт», 26) и дал толчок к превращению истории театра в историю драматической литературы. Тем же книжным характером отмечены и другие главные сочинения о театре. Схолии к трагикам, {288} если вычесть из них несколько любопытных анекдотов об актерах, несомненно, — работа более или менее внимательных *читателей*; большое количество ремарок, составленных схолиастами, чтобы облегчить понимание трагедии, суть *выводы из текста*, как это видно из постоянных прибавлений: «это ясно из того, что говорит такой-то» или «следует понимать из таких-то слов».

Так же разочаровывают нас в конце концов и примечания Доната к комедиям Теренция. Мне кажется невозможным следовать за Лессингом, видевшим здесь непосредственное отражение впечатлений тогдашней римской сцены, и даже если мы согласимся с Лео, считающим, что указания жестов сделаны Донатом на основании иллюстраций, подобных тем, какие мы имеем в рукописях Теренция, то все же придется признать, что догадки в роде «videtur ostendere digito» («невидимому, он указывает пальцем»)[[54]](#footnote-55) изобличают в Донате только очень чуткого и вдумчивого читателя, снабдившего свой комментарий множеством прекрасных советов, как для произношения, так и для жеста, {289} в видах наибольшей пользы Теренция *для преподавания риторики*. Начинающие *риторы*, а не актеры — вот для кого написаны комментарии Доната. Такое направление античной мысли, обращавшей внимание на книгу, а не на спектакль, повлекло за собою полное нарушение театральной традиции, забвение ее теоретиками театра, и поставило ученых XIX века перед необходимостью либо забыть о реальном живом театре, изучая памятники античного, либо опереться на современную им актерскую практику. Первый путь явно не мог привести к пониманию живой театральной техники древности; второй оказался губительным вследствие принципов, царивших на сцене XIX века[[55]](#footnote-56). Я не хочу {290} назвать их дурными или нехудожественными; мне кажется только, что они совершенно не могли помочь в постижении Афин V века, будучи в корне чуждыми театроощущению того времени. Извне смотря на афинский театр, судя его по чуждым для него законам, ученые находили «экзотику» там, где быть может, расцветало здоровое театральное чувство. Эпоха мейнингенского реализма, желания с кропотливою тщательностью воспроизводить бытовые и исторические детали, неудержимо должна была довести до того отчужденно-недоброжелательного отношения ко всему быту афинской сцены, о котором мы говорили с первых слов этой статьи.

Ко всему, что было известно и не удовлетворяло последователей театрального реализма, относились с неодобрением. Но театр пятого века полон загадок; многое совершенно неразрешимо данными археологии. Тут остается изучать сохранившиеся драмы и мысленно их инсценировать. Но как это делать, условно или реалистически? Есть пьесы, в которых с первых же слов и хор и актер присутствуют на сцене. Мыслимо ли, чтобы они вошли на глазах у зрителей? Нет, говорят реалисты, и Бете в своей очень любопытной книге «Prolegomena {291} zur Geschichte des Theaters im Alterthum» 1896 создает занавес для театра конца V века. В «Аянте» происходит перемена места действия, значит Аянт выкатывается на эккиклеме, изображающей лесистую местность! Против такого метода справедливо восстал Ф. Ф. Зелинский[[56]](#footnote-57), заметив, что при восстановлении сцены по словам поэта, мы должны будем строить, напр., в «Лягушках», движущееся озеро, в «Вакханках» горящий дворец и т. д. Итак, воспроизведение драмы было в античном театре условно; следовательно, — заключает Ф. Ф. Зелинский, — поэты Греции, подобно Шекспиру, писали для «идеальной» сцены, витавшей перед их глазами. Так ли это, и был ли античный театр условным по необходимости или же сознательно, не было ли в этой условности своей художественной ценности — вот вопрос, который в конце прошлого столетия естественно решался в пользу первого ответа, теперь же может получить совершенно иное разрешение. Мы отрешились и, думается, надолго от реализма в театре, мечтавшего создать на сцене иллюзию правдивым копированием исторических или {292} бытовых деталей[[57]](#footnote-58). Мейнингенский театр, театр Станиславского вызвали сильнейший отпор новой театральной мысли, и деятельность, как литературная, так и сценическая, таких мастеров сцены, как Гордон Крэг, Макс Рейнгардт, Георг Фукс, Вс. Мейерхольд, Евреинов, показала, что принципы реалистов не только бессильны перед чаяниями современных театров, но идут в разрез с традицией лучших театральных эпох. Мы перестали с презрением смотреть на обстановочные возможности шекспировой сцены; мы должны понять также, что и античный театр именно потому позволял себе изображать актера, улетающего с земли на спине жука, что невозможность выполнить это реалистически никого не смущала.

Будем осторожны. То, что сегодня кажется истиной, может быть завтра признано ложью. Не будем в понимание греческой сцены вносить наши сегодняшние взгляды на искусство. Но откажемся по крайней мере от вчерашних и постараемся извлечь из фактов только то, {293} что они говорят, не привнося посторонних эстетических предпосылок в их объяснение.

### 2

Попытаемся же без предвзятого натурализма сделать оценку тем скудным данным, какие мы имеем об игре древнейших актеров — эсхилова времени. Прежде всего, каковы были тенденции этого подлинного творца греческой трагедии, который «первый возвысил трагедию более благородными страстями, украсил сцену и зрение смотрящих поразил блеском, декорациями, машинами, алтарями, гробницами, трубами, призраками, эриниями, снабдив актеров наручниками, увеличив их спадающими до пят платьями, подняв их на более высокие котурны». Вспомним что Эсхил же, по свидетельству Свиды, изобрел «устрашающие и раскрашенные маски», что, судя по многим указаниям древних, им же были введены и различные другие усовершенствования в костюме трагического актера, над которым так издевается недоброжелательный Лукиан, говоря (De saltat. 27): «что же до трагедии, то мы распознаем, какова она, судя по внешнему ее виду; до чего отвратительное и страшное зрелище — человек, вытянутый в {294} несуразную длину, выезжающий на высоких Эмбатах (котурнах), с напяленной на голову маской и громадным зияющим ртом, словно готовым проглотить зрителей; уж я и не говорю о нагрудниках и набрюшниках, делающих накладную и искусственную толщину, чтобы несуразная высота роста не была еще больше заметна в худом теле». Мы, знаем, правда, что древние охотно конкретизировали какой-либо эволюционный процесс, приписывая его результаты изобретательности определенного лица; так и в данном случае, Эсхил, по-видимому, лишь установил окончательный тип раскрашенной трагической маски, а не был «personae repertor»[[58]](#footnote-59), как его называет Гораций; такие же неточности возможны и в остальном перечне его изобретений; однако естественно все же считать его виновником большинства этих новшеств; не забудем, что не только внешнюю сторону театра создал Эсхил, но что он же был и подлинным творцом трагедии как законченного литературного явления и «Просительницы» и «Орестея» показывают, как бесконечно велик был путь, проложенный им в технике драматургии.

{295} Итак, нам известно, что все эти нагрудники, наручники, набрюшники, эмбаты, возникнув в эпоху Эсхила, продержались до II века нашей эры, о чем нам свидетельствует Лукиан. Сохранилась и маска, которой не знал первый трагик Феспид, пользовавшийся еще гримом. Теперь да позволено будет спросить, видны ли в этом шаги по пути естественности, реализма на сцене, или же греческая актерская практика не только не освобождалась от пут традиционной условности, но, напротив, укреплялась в условном стиле игры? «Натуралисты» могут ответить, что все эти способы увеличить рост актера вызывались желанием, создать нечто подобающее актеру — заместителю бога, актеру — Дионису, ведущему беседу со своими служителями[[59]](#footnote-60). Однако же, когда мог иметь этот актер более сходства с богом — при Феспиде, знавшем лишь одного гримированного «ответчика» (ὑποχριτής) хору, или при Эсхиле, которой хотя бы уже изобретением второго актера затемнил божественное происхождение лицедея, который вполне пошел по пути разнообразия трагических тем и даже, {296} в пору своего расцвета, ввел народно-комический элемент в построение строгих своих творений (кормилица в Хоэфорах, сторож в Агамемноне)?

Нет, поистине в праве мы сказать: актер вовсе не «Vertreter einer idealen Welt»[[60]](#footnote-61), как его называет Бернгарди, и не «религиозный натурализм» — желание изобразить правдоподобных богов, — а стремление довести до высшей степени выразительность театрального явления, «поразить блеском» зрение присутствующих руководило Эсхилом. И о таком актере, одетом с величественной тяжестью, менее всего копирующего непринужденность обыденной жизни, можем мы сказать определенно: его игра не могла быть натуралистической, тяжкие ямбы плавно лились из его уст, повышенная жестикуляция вряд ли была его целью, — динамику сцены воплощал хор, пляска которого разучивалась под непосредственным руководительством автора. Но ни одна особенность актерского костюма не вызывала столько недоумения, негодования и пренебрежения как маска — неизменная спутница греческого актера. Объяснений для этого чудовищного обычая {297} искали в разных областях, и все мысли, в отдельности правильные, страдали одним общим недостатком — убеждением, что должно было существовать естественное стремление освободиться от этой тяжелой и несносной обузы. Конечно, можно объяснить происхождение маски гиератическим ее значением, хотя и не совсем понятно в связи с этим возникновение комической маски и ее устойчивость в жизни театра; конечно, употребление масок давало возможность одному актеру играть несколько ролей, хотя здесь мы объясняем один непонятный обычай другим, столь же загадочным, — законом трех актеров[[61]](#footnote-62); конечно, можно утверждать, что маски могли усиливать звук голоса, хотя показание Феста, основанное на невозможной этимологии (persona-sonare) и вызывает теперь самые серьезные сомнения; но исследователям решительно не приходила в голову мысль, столь близкая нашему современному театроощущению, — мысль о своеобразных положительных качествах маски, особой прелести игры, основанной на необычайной выразительности жеста, оживляющего и видоизменяющего выражение {298} недвижного лица. Исследователи не сумели также с достаточной отчетливостью выдвинуть вопрос о нецелесообразности мимических деталей, не видных для большинства зрителей, на чем в наше время с особенной убедительностью настаивал автор книги о Commedia dell’arte К. М. Миклашевский, сравнивавший мимику Савиной с тончайшей геммой, повешенной на стене громадного зала. «Часто говорили, что оптика античного театра требовала употребления маски, замечает O. Navarre (Dionysos, p. 148). Но это ошибка. Достаточно вспомнить, что римляне долго обходились без маски». Сюда-то, к римскому театру, и должны мы обратиться, чтобы взять штурмом эту главную цитадель натуралистов — противников маски. Попытаемся же вдуматься в смысл того, что произошло на римской сцене, после долгого «сопротивления» принявшей в свой обиход обычай употребления маски. Попробуем понять, что побудило знаменитого комика Росция к этой реформе. Ведь здесь нам дается возможность уловить оценку масок, какую им давали древние. И если в самом деле маска — смешная и нелепая условность, откинутая более совершенным театром, то не в праве ли мы ожидать каких-нибудь {299} особенно уважительных объяснений для того факта, что этот пережиток старины был возвращен к жизни капризом своевольного актера? Мы знаем: когда Ливии Андроник воспроизвел в Риме в 240 году греческую трагедию и комедию, он, выступивший, на подобие древнейших драматургов исполнителем собственных произведений, — не надел на себя маски; мало того, еще во времена Плавта и даже Теренция играли римские актеры под гримом[[62]](#footnote-63). Итак, вот римское искусство, сразу опередившее своего старшего собрата? Мы привыкли иначе думать о Ливии — неуклюжем переводчике Одиссеи. И разве не подозрительно, что для этого нововведения мы находим другое объяснение — порядка внеэстетического? Благородные римские юноши, развлекавшиеся под масками в ателлане, не пожелали, чтобы «бесчестные» гистрионы подражали им в этом способе соблюдения инкогнито[[63]](#footnote-64). Быть может, поэтому потерпели неудачу {300} первые попытки ввести маску — Фест говорит о пьесе Нэвия (врага Метеллов!), игранной в масках. «Весьма правдоподобно, что этот поэт, *столь могущественный против аристократии*, хотел ввести на латинской сцене греческие маски из осторожности и желания обеспечить за своими актерами анонимность», замечает Наварр (Dix. Dar — S. v. Persona). Не думаю, чтобы маска была для актера надежным забралом от гнева аристократии, возмущенной нападками дерзкого поэта, но что самая мысль о таком нововведении была делом *политически* вольнодумным — очень вероятно, и мы уже можем себе представить, как должны были впоследствии встретить маску знатные старики.

Итак, понадобилось долгое время, когда, наконец, «порабощенная Греция поработила свирепого победителя» своей культурой, когда и дряхлый Катон, забыв о ненависти к иностранщине, принялся за греческую грамматику, когда обычаи римских актеров показались {301} провинциальными рядом с техникой греческих, — и эллинская маска победоносно воцарилась на досках римского пульпита. Правда, мы имеем свидетельство эстетического характера, которое, на первый взгляд, обращено прямо против нас, которое всегда охотно цитировалось историками-натуралистами — это слова Цицерона: «наши старцы не очень-то хвалили даже Росция, облеченного в маску». Но, во-первых, чтобы лучше понять тенденцию Цицерона, говорившего эти слова, вспомним золотое правило филологии — не вырывать цитату из ее гнезда, контекста, и не обсуждать ее отдельно. Цицерон, говоря в своем диалоге «Об ораторе» об actio (пятой части всего ораторского искусства, распадающегося на inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio), указывает, de orat. III, 220 (слова эти интересны нам не только для вопроса о маске): «всякому душевному движению должен соответствовать жест, не сценический, разжевывающий слова, а иной, объясняющий все дело и всю мысль, не указыванием, а по общему смыслу, … заимствованный не у сцены и гистрионов, но у войны и гимнастических упражнений. Кисть руки, не слишком выразительная, с пальцами, следующими за общим смыслом слов, но не {302} растолковывающими их; рука, движимая свободно, как некое оружие оратора; постукивание ногой во время спора, в начале и конце речи. *Но самое главное — это лицо*. В нем же господствуют глаза». И, наконец, теперь цитированные выше слова: «quo melius nostri illi senes personatum ne Roscium quidem magno opere laudabant». Итак, техника актера *противополагается* ораторской технике[[64]](#footnote-65). Здесь требуется скорее dignitas — достоинство, чем venustas — грация движений.

И если выражение лица так важно для оратора, которому строго запрещены особо выразительные жесты, то мы не имеем *никакого основания* переносить это требование на актера. Следует помнить при этом, что Цицерон обсуждает технику актера не «бескорыстно», а с точки зрения ее пользы и вреда для начинающего оратора. Параллелями актера и оратора полон диалог de Oratore. (Напр. II,34.239.III 30.83.)

Однако, факт остается фактом: пусть Цицерон здесь и не объективен, все же были люди, не одобрявшие реформы Роения. Но я прошу подойти к этому суждению, в котором сквозит {303} реализм грубовато-трезвого катоновского вкуса, со стороны «социальной». Кто такие эти nostri senes, на которых ссылается Цицерон: плебс или мужи правления? Конечно, сенаторы, друзья Метеллов и враги Нэвиев. А где они сидели во время представления? *В орхестре*, никогда не отводившейся в Греции под места для зрителей! А разве мудрено, что из орхестры, смотря на невысокий — футов в шесть pulpitum (подмостки) римской сцены, эти зрители могли следить за малейшими оттенками мимики и поэтому действительно огорчиться по поводу нововведения, оскорблявшего, к тому же, их патриотическое чувство, подобно тому, как победное шествие французской моды вызвало негодование русских стариков в XVIII веке. Только это *необычайное для греческого театрального обихода приближение актера к зрителю* и делало осмысленною игру без маски, дав возможность ряду наблюдений Цицерона об игре глаз сквозь маску, — наблюдений, которые вызвали несколько курьезных замечаний Варнеке[[65]](#footnote-66).

Итак, мы видим, что показанием Цицерона надо пользоваться с некоторою осторожностью, {304} и мы не могли бы оправдывать им личных чувств О. Наварра, которого «шокирует» маска, или Варнеке, находящего, что маска должна была *гибельно* отозваться на игре («Очерки», 204), и утверждающего в тезисах своей диссертации, что «*в лучший* период римского театра применению мимических движений не мешали маски» (как будто методологически допустимо пользоваться такими оценочными терминами, как «лучший», основываясь на личном ощущении и вкусе!).

Но в приведенном мною отрывке Лукиана не сквозит ли явное порицание маски с готовым проглотить зрителей ртом? Не ясно ли, что ко II веку нашей эры маска уже стала окончательно нестерпимою? Да, трагическая маска возмущает Лукиана, влюбленного в пляску, но возмущается он отнюдь не во имя бóльшего реализма; напротив, ему нравится нечто еще менее естественное (но весьма обычное на античной сцене!) — разделение слова {305} и жеста — пение за кулисами вместо слов на сцене, на помосте же лишь танцор, иллюстрирующий жестом спетое, — обычай, благодаря которому возможны маски с *закрытыми* ртами. (Лукиан de salt. 28.) Одно можем мы сказать с уверенностью на основании слов Лукиана: маска *никогда не эволюционировала* в сторону большего натурализма в изображении человеческого лица, и весь внешний вид трагического актера должен был производить странное впечатление на свежего человека. Вот милый рассказ о судьбе актера, забравшегося в дни Нерона в глубь Испании, к жителям Бэтики, «никогда не слыхавшим трагедии». «Придя же в Гиспал, показался он им страшным, даже пока он молчал на сцене; не без ужаса смотрели они на него, делающего громадные шаги, так сильно разинувшего рот, стоящего на таких высоких котурнах, завернутого в диковинные одежды; когда же, нарушив молчание, он закричал первые слова, большинство зрителей, словно услышав глас божества, обратились в бегство». Странное зрелище для свежего человека. Но этот свежий человек называется варваром. И Филострат заключает свой рассказ этими словами (vita Apol. V.): «таковы нравы тамошних варваров и {306} до того ἀρχαῖα. (старомодны, провинциальны)». Мы можем быть уверены, что зрелище, нелепое для неискушенных андалузцев, было самым привычным и нормальным для глаз обитателя столицы — афинянина V века. И мы не будем следовать за О. Наварром, полагающим, что в распоряжении афинского театра было два способа до некоторой степени скрасить, смягчить неудобства, вызываемые маскою (O. Navarre, Dionysos, 149 et passim), это: 1) замена одной маски другою актером, уходящим за сцену и продолжающим играть ту же роль; 2) маски с двойным выражением лица: таковы маски стариков, с одною взволнованно поднятою, с другою спокойно лежащей бровью[[66]](#footnote-67). Актер, играя только в профиль к публике и поворачиваясь спиною к ней (т. е. не показывая лица en face), достигал любопытного комического трюка. Но, несомненно, целью этого приема было вовсе не желание смягчить неестественность неподвижного лица, а стремление поразить и порадовать зрителя неожиданным {307} и резким разнообразием там, где этому зрителю уже давно стала казаться «естественною» каменная недвижимость маски[[67]](#footnote-68). Несомненно, на такой же специальный эффект (никогда не бывший робким шагом по пути к натурализму) были рассчитаны маски Эдипа с вытекшими очами (последняя сцена Эдипа царя) и Киклопа с прожженным глазом в конце сатировой драмы Еврипида. Таким образом и эти два приема не могут заставить нас счесть маску случайной обузой античного актера, а не явлением, органически связанным со всем стилем античного зрелища, явлением глубоко повлиявшем на технику его игры[[68]](#footnote-69). Чтобы вспомнить только, какой феноменальной виртуозности достигали актеры в работе рук, мы, снова покинув V век для начала {308} нашей эры (ибо при скудости наших источников мы обречены на пользование самыми разнообразными хронологическими сведениями и имеем на это право там, где естественно предполагать преемственную связь), обратимся к Квинтилиану. Совершенно в согласии с Цицероном автор Oratoria Institutio пользуется опытом и примером актеров, отнюдь не смешивая с ними ораторов, а, наоборот, указывая те случаи, где его требования совпадают с тем, что говорят scenici doctores, учителя сценического искусства. В согласии с тем же Цицероном он запрещает оратору всякий сколько-нибудь резкий жест; даже всплеснуть руками — scenicum est[[69]](#footnote-70) и, следовательно, запрещается законами красноречия. И, тем не менее, ограничивая работу рук почти исключительно разными способами складывать пальцы, Квинтилиан перечисляет двадцать два различных движения руки и положения ее кисти! Какова же должна была быть сложность и богатство актерской техники, разработанной, вероятно, с большою Теоретическою точностью? Мне представляется весьма правдоподобным, что актеры проверяли пластическую {309} сторону работы перед зеркалом. У них, вероятно, заимствовал этот способ работы побывавший на выучке у актеров Демосфен, который «составлял обычно свою actio (т. е. манеру держаться и двигаться во время речи), смотрясь в большое зеркало» (Квинтилиан, XI, 3). И, наконец, великолепный памятник почти недостижимой для нашего актера выразительности тела и особенно рук имеем мы в иллюстрациях к Теренцию, которые, несомненно, сценического происхождения.

### 3

Перейдем теперь к другой загадке греческого театра — к «закону трех актеров». Первого актера, который принял на себя роль действующего и страждущего героя, создал, по-видимому, Феспид. Второго, как мы сказали, изобрел Эсхил. Наши источники с некоторым разногласием приписывают честь изобретения третьего Эсхилу и Софоклу, хотя больше вероятия в последнем предположении, но — тот или другой это сделал — важно, что дальше дело почти не пошло, и три актера явились нормально предельным числом для греческой трагедии. Тем самым оказались навсегда неискорененными громадные трудности. Поэты {310} не хотели ограничиться тремя действующими лицами в драме, и тем самым актеры должны были принять на себя по нескольку ролей, и старик, медленно уходящий с подмостков, должен был с громадным проворством менять за сценой маску и костюм с тем, чтобы вновь появиться перед зрителями в виде важного даря. «Случается, что один и тот же актер, едва успев разыграть благородную роль Кекропа или Эрехтея, возвращается на сцену, по требованию автора, в качестве слуги» (Лукиан, Менипп, 16 перев. С. Лукьянова). — Драматург не захотел ограничиться тремя действующими лицами; но, создав их больше, он принял на себя хлопотливую и кропотливую работу рассчитывать каждый вход и выход актера, помнить те минуты, которые необходимы для переодевания, быть в величайшей степени творцом и ремесленником. Это было действительно трудно, — настолько трудно, что из трех великих трагиков один лишь Софокл победоносно разрешал эту задачу, Эсхил же и Еврипид справлялись с нею гораздо хуже. «У первого это gaucherie de primitif[[70]](#footnote-71), у второго презрение к ремеслу» {311} (О. Наварр), очевидно — очень не простому. И закон о трех актерах, существование которого было давно известно, всегда казался до того непонятным, что не переставал до последнего времени возбуждать сомнения и недавно еще вызвал в свет очень добросовестную диссертацию Каффенбергера «Das Dreischauspielergesetz» 1910, где вновь с неопровержимостью было доказано несомненное существование этого странного обычая.

Чем объясним мы его? Большинство истолкований сводилось к *экономическим* причинам. Надобность в четвертом актере была осознана поэтами, говорят нам, лишь к тому времени, когда обнищавшее афинское государство не могло уже пойти на увеличение театральных расходов. Экономическая сущность этого закона ясна из самой терминологии.

Повинность богатых граждан, дававших средства на зрелище, называется χορηγία, их издержки — χορήγηα, если же говорит четвертый актер[[71]](#footnote-72), то это носит наименование παραχορήγημα — расход «сверх хорегии»[[72]](#footnote-73). Но, во-первых, {312} слова Поллукса (IV. 109), на которых основывается эта этимология, очень темны и загадочны; а далее, что из этого следует? Конечно, раз государство поставляло трех актеров, а частные граждане — хор, то драматург, пожелавший ввести четвертого актера, естественно обращался с этой исключительной просьбой к хорегу, который должен был быть заинтересован в том, чтобы зрелище оказалось возможно пышным и разнообразным; тем самым введение четвертого актера становится παραχορήγημα. Но значит ли это, что именно расход на последнего актера явился камнем преткновения, легшим на пути естественного развитии драматургической и актерской техники? «Можем ли мы допустить, чтобы эпоха Перикла, тратившая тысячи талантов на украшение Акрополя, не могла даже удвоить скромной суммы, отпускаемой на вознаграждение актеров для большего благолепия праздника Диониса?» (Ф. Зелинский, Софокл, II, XXIV). Впрочем, протагонист стоил дорого, особенно к IV веку, это мы знаем, но третьему актеру платили немного, и вряд ли это было особенно почетною должностью, если только насмешливое презрение, с которым отзывается Демосфен о своем враге Эсхине, бывшем тритагонисте, {313} не лишено всякого реального основания.

И, наконец, надобность в четвертом актере — да окрепла ли она когда-нибудь? Исследования техники разговора троих в аттической трагедии[[73]](#footnote-74) показали, что в сущности тройным разговором драматурги и не любили пользоваться, и как раз Еврипид — в столь многом завершитель трагедии и ее развития — пребывал в архаической манере Эсхила, и только средний из трагиков — Софокл — допускал иногда органическое сцепление троих (напр., в великолепной сцене ложного известия о смерти Ореста в «Электре»). Почему же это ограничение? «Никак не по неумению; это нам доказывает современная (Софоклу) комедия, безо всяких стеснений дающая слово всем трем актерам вперемежку. Нет, очевидно та иератическая торжественность, которая обусловливалась непрерываемостью диалога двоих, казалась более приличествующей достоинству трагедий». Этим соображением Ф. Зелинский, указавший на желательность «ограничения в видах сосредоточения психологического интереса» (Соф., XXV), резко повернул вопрос, {314} выдвинув более глубокие эстетические причины, легшие в основу диковинного закона, — причины, объясняющие малую настойчивость трагиков в расширении своих изобразительных средств.

Теперь нам становится ясно, почему драматургу не хотелось вводить на сцену одновременно более трех актеров. Но почему же эти актеры были всегда одни и те же, а не по одному на каждую роль? Так велики были требования, предъявляемые к актерам, что трудно было бы найти их большое количество, получаем мы ответ[[74]](#footnote-75). Эту мысль, по существу правильную, можно, думается мне, значительно развить и дополнить. Для нас несомненно, что вся *звуковая* сторона представления была в неизмеримо большей степени подчинена требованиям музыкальности, чем это возможно на современной сцене. Музыка постоянно звучала в пении и пляске хора. Не только в декламации, но в пении и речитативе должен был {315} быть искусен исполнитель. Требования публики были в этом смысле очень высоки. «Не только искусно расположенные слова трогают всех, но и размеры, и голоса», а при малейшей ошибке «theatra tota reclamant», говорит Цицерон (de orat. III, 196). И он недаром упоминает о сложности голосоведения в труде об ораторе: не только артисты, но и мужи правления должны заботиться о музыкальности голоса. Недаром пламенный трибун Гракх находил время в своей работе подчиняться проверке раба-Флейтиста. Haigh прав, говоря, что in ancient acting the possession of a fine musical voice was a matter of absolute necessity[[75]](#footnote-76) (о. с. 272). Но требования, суровые к каждому отдельному исполнителю, не могли быть послаблены и к комбинации их, к их *ансамблю*. Вот необычайно интересное свидетельство Цицерона, которое, мне кажется, не было оценено в достаточной мере до сих пор, и которое я решаюсь привести в контексте речи. Защищая свое право вести обвинение против Верреса, Цицерон пространно объясняет убожество своего конкурента {316} Цециция[[76]](#footnote-77), не искушенного в трудностях ораторского искусства (in Caec. 15). Правда, продолжает он, тебя будут сопровождать помощники. Но из них один сам ничего не умеет, другой же немного опытнее, «да и он-то не проявит столько искусства, сколько бы мог, но будет заботиться о твоей славе и репутации; от своего искусства сбавит немного, чтобы ты мог показаться хоть чем-нибудь. Это видим мы и *у греческих актеров; часто тот, кто исполняет вторые или третьи роли, может говорить более звонко (clarius dicere), чем исполнитель первых, но все же очень сдерживает себя, чтобы позволить премьеру выделиться как можно более*». В этих словах, касающихся техники греческих актеров, видится мне ключ загадки. Я не хочу непременно утверждать, чтобы амплуа актеров делились по тембру голосов (впрочем, и это возможно, хотя бы потому, что актерам приходилось петь, и вряд ли музыкальный афинянин стал бы слушать подряд трех {317} баритонов или теноров); но важна была полнейшая идеальная согласованность сложного голосоведения[[77]](#footnote-78), умение расчетливо пользоваться вниманием зрителя, знать, что больший процент этого внимания должен быть обращен на протагониста и лишь остатки на остальных (вместо столь частого теперь попрошайничества актеров — «нет, вы на меня посмотрите, что вам король Лир, если я так хорошо смешу вас», и зритель, хохоча над шутом, забывает о Лире). И если автор не ценил возможности заполнить сцену ротой артистов одновременно, то все неудобство маленькой труппы заключалось в необходимости поручать разные роли одному актеру, а это могло быть заметно для публики; мы не знаем, насколько умели греческие актеры менять голос в разных ролях, но думаем, что зритель, привыкший к исполнению женских ролей мужчинами, {318} легко мирился и с этой новой условностью: ведь мы имеем дело не с натуралистическим театром, и этим все сказано, реалистические же требования Аристотеля (Rhetor. III, 2, 4) не могут быть показательны для вкуса афинских театралов пятого века. «Правдоподобие» принесено в жертву интересам искусства. Но, возразят нам, каково же было актерам бегать за сцену, переодеваться, снова вылетать и говорить в течение трех или четырех пьес? Не могу умолчать, что я пишу это под впечатлением ближайшего опыта моей постановки Плавтовых «Менехмов», где один актер играл три роли, трижды меняя голос. Все же я охотно верю, что участие в трех трагедиях под ряд было бы трудом непосильным для современного актера, и для этого нужно было развитие атлетическое, но актер и был атлетом; недаром в жизни профессиональных союзов «синоды ремесленников Диониса» упоминаются рядом с корпорациями иных атлетов. И все анекдоты о развитии и учебе актеров или ораторов, как напр. Демосфена, явно указывают, что в общем сознании они были столь же удивительны физически, как и атлеты. Это художественная атлетика, выработка голоса, звучащего как {319} глас божества, повергающий варваров в трепет, это путь профессионального развития, необходимость которого впервые почувствовал Софокл, отказавшийся от исполнения ролей по слабости своего голоса и потребовавший тем самым специалистов дела[[78]](#footnote-79).

Зато в позднейшие времена, когда Афины перестали уже быть единственным центром театральной эллинской культуры, когда труппы актеров стали бродячими, преимущества системы троих стали все более явными, и мы слышим не только о славных артистах, но и о знаменитых тройках[[79]](#footnote-80) тесно спаянных друг с другом актеров. Сравним с этим гастрольную систему наших знаменитостей, вынужденных часто выступать с дурным и случайным {320} составом исполнителей, и для нас будет ясно, что диковинный закон трех актеров сохранял целостность исполнения на высоте, для нас недоступной.

### 4

Мы говорили до сих пор о греческом актере вообще, не поднимая вопроса об отличиях, которые характеризовали бы разные эпохи и разные роды искусства. Невольный этот синкретизм объясняется, конечно, главным образом скудностью наших сведений. В самом деле, если об эволюции актерской техники приходится судить по таким фактам, как мнение эсхилова актера Минниска, называвшего обезьяной своего преемника Каллипида за то, что он переигрывал, когда из этого рассказа приходится высасывать вывод, что игра становилась со временем более живою и реалистическою[[80]](#footnote-81), — то, быть может, откровеннее прямо сознаться, что в этом вопросе мы не имеем своего мнения.

Иное дело — разные роды театрального искусства. Совершенно ясно, что трагический актер с громящим голосом и на высоких эмбатах, {321} флиак, прыгнувший на стол, чтобы стащить яблоки, и римский saltator с повышенной выразительностью иллюстрирующих и разъясняющих движений были техниками совершенно разных искусств. Наши изобретательные памятники дают нам возможность ощутить коренное различие между игрою в комедии и трагедии; на это указывалось уже очень часто, и мне достаточно напомнить, что и поэты не культивировали одновременно того и другого вида драматургии, и только *переводчик* Ливии Андроник показал первый пример такого совмещения. Дифференциация эта удержалась среди актеров и в позднейшее время, так что Эзоп, по-видимому, никогда не играл комических ролей, как трагических — Роений.

Мне хотелось бы, однако, отметить, что и в самой комедии процветали два основных и противоположных друг другу стиля игры, которую лучше всего охарактеризовать словами Квинтилиана, наводящего нас на мысль о таком разделении. «Мы видим, что величайшие исполнители комических ролей Деметрий и Стратокл нравятся нам благодаря самым разнородным достоинствам; и еще не так удивительно, что один прекрасно играет богов, {322} юношей, добрых, отцов и рабов, матрон и почтенных старух, другой же резких стариков, хитрых рабов, сводников и вообще более подвижные роли: на то они и были различны по природе. Ведь и голос был у Деметрия приятнее, у того резче. Но более следует отметить их личные особенности, которые нельзя было бы перенести с одного на другого. Взмахнуть рукой, испустить сладкий вздох на утеху зрителей, наполнить ветром складки одежды при выходе на сцену и слегка выставить вперед правое бедро не было дано никому, кроме Деметрия… Тому же удавались — бег, подвижность, смех, хотя бы и мало подходящий к роли (которым он пользовался, однако, сознательно, ради публики), и *затылок, спрятанный в плечи*».

Мне кажется, речь идет здесь не о случайном контрасте двух дарований, а о противоположении более глубоком, которое следует сопоставить с исконной двойственностью новоаттической комедии, легшей в основу театра Плавта и Теренция и возникшей из двух разных источников. В самом деле, происходя и непрерывной связи от древне-аттической аристофановой комедии, комедия IV века, Менандра и его современников, восприняла в {323} значительной мере построение действия и характер интриги у трагедии, главным образом еврипидовой; итак, «если матерью ее является древняя комедия, то отцом поистине следует назвать Еврипида», с его уже разлагающимся трагическим стилем, — что было замечено уже древними биографами этого трагика. Эта же двойственность оставила свой отпечаток и на масках новой комедии. У рабов, стариков и паразитов они — громадные, со ртом, растянутым до ушей; у женщин же и влюбленных юношей — трагические маски с небольшим, почти четырехугольным ртом. И опять та же двойственность наблюдается в иллюстрациях к Теренцию, превосходно поясняющих характеристику Квинтилиана. Тут явны два противоположных друг другу типа движений. Я считаю себя в праве говорить о *типах* движений, ибо убежден, что техника актера была не только условной, но и *традиционно-типической*, подобно тому, как и все древнее искусство, как словесное, так и изобразительное, будучи строго подчинено принципу ремесла, развивалось в пределах точно установленных внешних канонов. Так и искусство выразительного чтения подчинялось, вероятно, определенным типическим интонациям для {324} выражения соответственного аффекта, если правильно остроумное толкование слов Аристотеля, которое предлагает M. Croiset (Hist. lit. gr. III, 92). Традиционно-условные жесты существовали для слов пролога, для удивления, размышления и т. д. (Ср. van Wageningen, Scaen. Rom.). Учение Квинтилиана о жесте есть не что иное, как перечисление разработанных для оратора нормативных движений. Столь же традиционными и установленными были, кажется мне, два типа движений, постоянно повторяющихся в иллюстрациях к комедиям Теренция (см. Album Terentianum, ed J. van Wageningen). С одной стороны, плавно откинутые назад фигуры с слегка наклоненной головой, с едва заметно выдвинутым вперед животом и еле согнутыми коленями, так что все тело имеет один плавный «ботичеллиевский» изгиб, а рука до локтя, лежащая вплотную к телу, дает мягкий и красивый жест. С другой стороны — вульгарные позы — трусливо изогнутые в спине тела, с втянутым животом и выставленным задом, с высоко поднятыми плечами над закинутой головой, на резко согнутых коленях, с размахивающими руками и назойливо экспрессивными пальцами. Естественно было бы предположить, {325} что движения первого типа свойственны носящим не комические маски — юношам и женщинам, и меня давно поражало, что у некоторых из стариков (с комическими масками) мы видим то же благородство и «хороший тон» в движениях. (Таких стариков в Album Terentianum более 20‑ти; наиболее характерен Симон в «Андрии»[[81]](#footnote-82).) Но деление ролей между Деметрием и Стратоклом, относящее в одну категорию юношей и мягких старцев, с несомненностью разрешает этот вопрос, и мне кажется, что актер, который захочет потратить время на изучение Album Terentianum, может быть уверен, что он обогатит себя не только общеоценочными суждениями об игре античного артиста, но узнает нечто конкретное и увидит два основных стиля комедийного представления, порою резко смехотворного, порою морализующего и сантиментального.

1. В это время возникал АХРР (1928). [↑](#footnote-ref-2)
2. Таково было в этот момент положение «Театра им. Мейерхольда» (1928). [↑](#footnote-ref-3)
3. Теперь и он не существует (1928). [↑](#footnote-ref-4)
4. Справедливость требует признать, что в деле учета восприятий рабочего зрителя сделаны за эти годы очень важные шаги (1928). [↑](#footnote-ref-5)
5. А. Гвоздев, Драматург или театр? «Веч. Кр. Газета». [↑](#footnote-ref-6)
6. Вышедшая с тех пор его комедия «Луна слева» обнаруживает в нем резкий поворот. Здесь определенное желание (и умение?) построить правильную интригу пьесы, правда по вчерашний, не первосортным образцам (1928). [↑](#footnote-ref-7)
7. Приветствовать надо первые шаги к театру Сейфуллиной, Всев. Иванова, Бабеля. Но первые двое пока ограничились переделкой своих романов, и только Бабель открыл «Закатом» путь большой литературы в театр. (Что в очень малой степени вскрыто МХАТом 2‑м. 1928.) [↑](#footnote-ref-8)
8. В 1921 году был, кажется, такой драматург (1928). [↑](#footnote-ref-9)
9. Из книги «Корабли» Анны Радловой. [↑](#footnote-ref-10)
10. Напр. Willi Flеmming, Epos und Drama. «Zeitschrift für Aesthetik». [↑](#footnote-ref-11)
11. Это писалось девять лет тому назад, т. е. задолго до работ «Театра им. Мейерхольда». Их результат заставляет меня укрепиться в моих утверждениях (1928). [↑](#footnote-ref-12)
12. Все же скорей постановщик, чем помреж (1928). [↑](#footnote-ref-13)
13. Одним из главных технических достижений последнего пятилетия — после написания этой статьи — является как раз широкое использование могучих прожекторов. В этом очень элементарном виде театр начинает электрифицироваться и «керосиновая эпоха» может быть объявлена изжитой (1928). [↑](#footnote-ref-14)
14. Это относится особенно к западному, напр. германскому театру, где поражает скудное использование замечательных технических возможностей (1928). [↑](#footnote-ref-15)
15. С чувством живейшей радости я увидел, что слова мои не совсем пропадают даром. Идея этой статьи положена в основу оборудования Театральной Лаборатории при Театральном Отделе Института Истории Искусств в Ленинграде — Заделывающему Лабораторией Н. П. Извекову удалось уже добиться любопытных результатов, несмотря на очень скудные средства. Не сомневаюсь, что будущее принесет этой мысли полную победу (1928). [↑](#footnote-ref-16)
16. Которые следует искать в статьях [«О единой воле в театре»](#_Toc320721559), [«Слов творец или кормчий человеков»](#_Toc320721557). [↑](#footnote-ref-17)
17. Здесь для полноты полезно прибавить «действующий с эстетической целью»; иначе сюда же попадет и палач, гипнотизер, священник. Все они организуют свои действия с расчетом на тех, кто на них смотрит. [↑](#footnote-ref-18)
18. Такова однако парадоксальность своеобразного развития отдельных видов театра, что для оперы прогрессивным является в данный момент искусство Мусоргского, т. е. омузыкаленной человеческой речи, в то время как для драматического актера положения, здесь высказываемые, полезны и важны в борьбе с фотографическими тенденциями сегодняшней драматургии. Сегодня прогресс оперы — к реализму, прогресс драмы — от натурализма (1928). [↑](#footnote-ref-19)
19. Сегодня я бы сказал: «может отказаться» (1928). [↑](#footnote-ref-20)
20. Здесь необходимо подчеркнуть, что отказ этот был совершен нами не во имя пантомимы. Совершенно ясно, что беззвучная пантомима может так же конкретно и отчетливо воспроизводить куски жизни, как и бескрасочный рисунок. Оба традиционно сохранившихся вида пантомимы, балетная и цирковая, тщательно и обстоятельно рассказывают нам, что и почему делают актеры. Жест перестал *говорить*, желая непременно *разговаривать*. Именно волна звука, бессловесного артикулированного звука человеческого голоса усиливает и выдвигает факт отказа от человеческой речи во имя более широкого внесмыслового искусства. [↑](#footnote-ref-21)
21. Отнюдь не понижая этим «художественной» ценности своего произведения. [↑](#footnote-ref-22)
22. Было бы наивно думать, что этому разделению соответствуют лозунги «правого» и «левого» искусства. Далькрозовскую пластику отнесем к «правым» при всей ее отвлеченности. Наоборот, и «Леф» представляет оба течения: с одной стороны Маяковский и Мейерхольд, с другой — Хлебников, Крученых и наши театральные опыты. [↑](#footnote-ref-23)
23. Уже написав эту статью, я получил из Москвы замечательную книжку А. Крученых «Фонетика театра», энергичную пропаганду заумной речи в театре. Разница между его теорией и нашей практикой только та, что я допускаю импровизацию зауми и совершенно вытравляю из произносимого актером звукоряда смысловые корни. По существу же рад приветствовать в нем нашего союзника. [↑](#footnote-ref-24)
24. Прекрасно у Крученых: «При сильнейшей эмоции слова вдребезги». [↑](#footnote-ref-25)
25. Это была статья «О чистой стихии актерского искусства» См. [стр. 107](#_page107). [↑](#footnote-ref-26)
26. См. статью «Драматург, подтянись» [стр. 48](#_page048). [↑](#footnote-ref-27)
27. Теперь бы прибавил «Плавятся Дни» в ленинградской ТРАМе (1928). [↑](#footnote-ref-28)
28. Справедливость требует указать, что за этот сезон мне удалось видеть больше двадцатилетних юношей, которые восприняли в «Ревизоре» самое внешнее: медленный темп и паузы-задыхания. Дурно понятый «Ревизор» кладет начало театральному «неодекадентству» (1928). [↑](#footnote-ref-29)
29. Маленькими рампами, поставленными на каждом из них. Прием этот, ставший теперь общеупотребительным, ведет свое начало, кажется, именно с «Гадибука» (1928). [↑](#footnote-ref-30)
30. Ср. статью [«О чистой стихии актерского искусства»](#_Toc320721561). [↑](#footnote-ref-31)
31. Неожиданно блестящая картина шекспировской Англии в только что вышедшей книге Стефана Цвейга «Смятение чувств» (1928). [↑](#footnote-ref-32)
32. В этом анализе я не ошибся. Ср. Б. Захава, «Вахтангов и его студия» Ленинград, «Academia», 1927, стр. 136: «… Вахтангов предложил исполнителям играть не роли, указанные текстом пьесы, а *итальянских актеров*, играющих эти роли». Но оценивая этот прием, я склонен теперь думать, что Вахтангов был прав, и другого способа выиграть спектакль у него не было (1928). [↑](#footnote-ref-33)
33. Как курьез сообщаю, что эта статья была мною написана в 1917 году по заказу редакторов журнала «Аполлон», которых взволновал вопрос — искусство ли кино и стоит ли им серьезно интересоваться (1928). [↑](#footnote-ref-34)
34. Замечательно! Сейчас в Европе признаются только американские и русские картины (1928). [↑](#footnote-ref-35)
35. Это угадано почти верно. Звучащий фильм на Западе — уже реальный факт (1928). [↑](#footnote-ref-36)
36. См. напечатанную выше статью [«Угроза кинематографа»](#_Toc320721580). [↑](#footnote-ref-37)
37. См. статью [«Моисси»](#_Toc320721573). [↑](#footnote-ref-38)
38. См. [«Угроза кинематографа»](#_Toc320721580). [↑](#footnote-ref-39)
39. См. статью А. А. Гвоздева «Из истории театра и драим» о Ф. Шредере. [↑](#footnote-ref-40)
40. Изданы в этом году «Ахарняне» и «Лизистрата». [↑](#footnote-ref-41)
41. После разрушения площадки Театра Народной Комедии. [↑](#footnote-ref-42)
42. За эти годы внешнее положение цирков блестяще улучшилось. Сильно повышено и качество работы. Но еще почти ничего не сделано в интереснейшей области возрождения и создания новых форм цирковой пантомимы. Мой опыт «Октябрь на арене» к десятилетию Октября носил слишком случайный и проходной характер, хотя и правильно намечал основные пути (1928). [↑](#footnote-ref-43)
43. Конечно, за эти годы изменилось многое и к лучшему. Достаточно упомянуть о прекрасных работах В. М. Дешевова (1928). [↑](#footnote-ref-44)
44. На этот призыв откликнулся В. Кашницкий, с тех пор проводивший музыкальную работу в Театре Дома печати. Постановка «Венчания Хьюга» открытого показа не имела (1928). [↑](#footnote-ref-45)
45. Примеры взяты из практики больших московских театров. [↑](#footnote-ref-46)
46. Существование этого помоста усиленно оспаривалось рядом ученых с Дерпфельдом во главе, представлявшем себе, что *вся* игра происходила на орхестре. Однако попытки мизансценировать греческий спектакль V века приводят нас к противоположному мнению, подкрепляемому авторитетом очень многих исследователей (Haigh, Navarre, Puchstein и др.). [↑](#footnote-ref-47)
47. Bernhardy, Griechische Litteratur, II, 2, 108. [↑](#footnote-ref-48)
48. Ibid., 109. [↑](#footnote-ref-49)
49. Croiset, Littérature giecque. III; 88. [↑](#footnote-ref-50)
50. См. Рatin, Études sur les tragiques grecs. Euripide, U. Wilamowitz-Möllendorf, Griechische Tragödie. [↑](#footnote-ref-51)
51. Griechische Tragödie, S. 107. [↑](#footnote-ref-52)
52. «В убожестве маленького города». [↑](#footnote-ref-53)
53. Wilamowitz-Möllendorf, Griechische Tragödie, 120. [↑](#footnote-ref-54)
54. Или «et simul gestum considera *dicentis ex verbis*». Ad. 265 («и одновременно представь себе жест говорящего из его слов»). [↑](#footnote-ref-55)
55. Я говорю о второй половине XIX века, ибо этого времени касаются научные труды, о которых мне придется упоминать. Но непонимание это существовало, конечно, и раньше. XVIII в., полный, по выражению одного французского ученого, убеждения, что все должно быть оцениваемо с его собственной точки зрения, не мог в своем рационализме понять условность греческого театра. Романтизм же, увидевший народность и простоту греков, которые оставались закрытыми для «псевдоклассиков», именно за психологической правдой не распознал «ложь» условного театра. [↑](#footnote-ref-56)
56. В рецензии на указ. книгу. «Филол. обозр.», 1896. [↑](#footnote-ref-57)
57. Для истории современного русского театра показательна «Книга о ново к театре» 1908. См. в ней ясную и логичную статью В. Брюсова «Реализм и условность на сцене». [↑](#footnote-ref-58)
58. «Изобретатель маски». [↑](#footnote-ref-59)
59. О Дионисе — первом актере см. M. P. Nilssоn, Der Ursprung der Tragödie. «Neue Jahrbücher», 1911, S. 694. [↑](#footnote-ref-60)
60. «Воплотитель идеального мира». [↑](#footnote-ref-61)
61. О нем речь впереди, глава 3. [↑](#footnote-ref-62)
62. Fest. v. personata. Donati argum. in Eunuch. Cic. de orat. III, 59, 221. [↑](#footnote-ref-63)
63. Варнеке, Очерки из истории древнеримского театра, 1903, стр. 145.

    O. Navarre, Dix. Dar.‑Saglio, v. Histrio, 226.

    Припомним, что социальное положение греческих актеров, освобожденных от податей и воинской повинности, и римских, подвергавшихся телесным наказаниям, было в корне различным; любопытно, что именно Росций снял с себя бесчестие своей профессии, отказавшись от гонорара. [↑](#footnote-ref-64)
64. Совершенно так же, как и у Квинт. XI, 3. [↑](#footnote-ref-65)
65. «Поэтому если бы даже исполнители плавтовских пьес на сцену являлись и в масках, зритель все-таки видел бы… блеск глаз у Менехма (якобы сходящего с ума от гнева)» («Очерки», 204). Каково было видеть это зрителю последних рядов! Напомним при этом, что глаз меняет свое выражение лишь в зависимости от положения век и бровей, а не сам по себе. [↑](#footnote-ref-66)
66. Второе из указанных явлений документально засвидетельствовано Поллуксом и может быть подтверждено изобразительными памятниками; первое же — лишь догадка, правда, очень основательная, возникшая из анализа сохраненных нам трагедий. [↑](#footnote-ref-67)
67. Наблюдения над эрмитажной коллекцией приводят нас к интересным выводам о частом пользовании масками слегка асимметричными, что очень способствует большой выразительности и разнообразию «мимики» маски (1928). [↑](#footnote-ref-68)
68. В наших рассуждениях о маске исходили мы из практики трагического актера. Что же до староаттической, аристофановой комедии, то она совершенно немыслима без громадной карикатурной маски, настолько весь костюм актера, носящею огромный фалл, выдержан в нереалистическом гротескном духе. [↑](#footnote-ref-69)
69. «театрально». [↑](#footnote-ref-70)
70. «неловкость примитива». [↑](#footnote-ref-71)
71. Таковой допускался лишь в немногих случаях и на два‑три слова. [↑](#footnote-ref-72)
72. Ср. напр. C. Beer, Üeber die Zahl der Schauspieler, Leipz. 1844. [↑](#footnote-ref-73)
73. Cr. Listmann, Die Technik des Dreigesprächs. [↑](#footnote-ref-74)
74. A. Haigh, The attic theatre 3, 1908. «It cannot have been an easy task to find actors who combined histrionic talent with voices of sufficient power, and if a large number had been reduiced, there would have been great difficulty in meeting the demand» (p. 226). [↑](#footnote-ref-75)
75. «Обладание прекрасным музыкальным голосом было для античного исполнителя делом абсолютной необходимости». [↑](#footnote-ref-76)
76. Этот сообщник Верреса по управлению Сицилиею должен был, согласно их плану, своим нарочито неумелым ведением обвинения спасти Верреса от справедливого возмездия. [↑](#footnote-ref-77)
77. Недоразумением кажутся мне толки о том, что тритагонист постоянно бывал совершенно плох и смешон несоответствием своей низкой должности с высокими ролями царей; полемическая тенденция Демосфена в речах против Эсхина такова, что ей отнюдь нельзя придавать силу объективной истины (сравнить хотя бы, как искажены все факты эсхиновой биографии в его устах!). [↑](#footnote-ref-78)
78. Речь Цицерона pro Roscio comoedo прекрасно показывает, как велико было значение, отводившееся выучке «технитов» актерского искусства. [↑](#footnote-ref-79)
79. Такова была тройка: Феодор, Аристодем, Эсхин. Знаменит был и Неоптолем со своим девтерагонистом Исхандром. И если тритагонист Эсхин должен был навсегда покинуть сцену только потому, что он однажды споткнулся и упал с высоты неудобных эмбат, — то это показывает, думается мне, высокие требования, хотя бы и чисто внешнего характера, которые предъявлялись к ловкости и уверенности актеров. [↑](#footnote-ref-80)
80. Ср. O. Navarre, Lex. Dar. S. v. Histrio, p. 228. [↑](#footnote-ref-81)
81. В том же стиле движется и паразит в «Евнухе». Но мы должны помнить, что наши иллюстрации копии с копий и, пройдя столько стадий после зарисовки театральных представлений, они естественно подверглись некоторым случайным искажениям. [↑](#footnote-ref-82)