**Эйзенштейн о Мейерхольде: 1919 – 1948** / Сост., подгот. текста статьи и комент. В. В. Забродин. М.: Новое издательство, 2005. 351 с.

*В. В. Забродин*. От составителя 9 [Читать](#_Toc292184044)

Условные сокращения 16 [Читать](#_Toc292184045)

**Из «Мемуаров»** 17 [Читать](#_TOC292184046)

**Часть I. 1919 – 1920**

Из «Заметок касательно театра» 21 [Читать](#_Toc292184049)

Пометы на книге Вс. Мейерхольда «О театре» 38 [Читать](#_Toc292184075)

**Часть II. 1920 – 1924**

Из письма к Ю. И. Эйзенштейн [8 октября 1920] 75 [Читать](#_Toc292184162)

[… Enfin m’y voici] 75 [Читать](#_Toc292184164)

Запись лекции В. Э. Мейерхольда [8 октября 1921] 83 [Читать](#_Toc292184165)

Из письма к Ю. И. Эйзенштейн [26 октября 1921] 85 [Читать](#_Toc292184167)

Записи лекций В. Э. Мейерхольда

[15 ноября 1921] 87 [Читать](#_Toc292184169)

[19 ноября 1921] 88 [Читать](#_Toc292184171)

[26 ноября 1921] 89 [Читать](#_Toc292184172)

Письмо к Ю. И. Эйзенштейн [28 ноября 1921] 89 [Читать](#_Toc292184173)

Записи лекций В. Э. Мейерхольда

[3 декабря 1921] 90 [Читать](#_Toc292184175)

[14 декабря 1921] 91 [Читать](#_Toc292184177)

[15 декабря 1921] 94 [Читать](#_Toc292184178)

[16 декабря 1921] 95 [Читать](#_Toc292184179)

[Без даты] 96 [Читать](#_Toc292184180)

[17 декабря 1921] 97 [Читать](#_Toc292184181)

[22 декабря 1921] 97 [Читать](#_Toc292184182)

[23 декабря 1921] 98 [Читать](#_Toc292184183)

Из письма к Ю. И. Эйзенштейн [25 декабря 1921] 100 [Читать](#_Toc292184184)

Записи лекций В. Э. Мейерхольда

[31 января 1922] 102 [Читать](#_Toc292184186)

[11 февраля 1922] 102 [Читать](#_Toc292184188)

Из письма к Ю. И. Эйзенштейн [1 марта 1922] 103 [Читать](#_Toc292184189)

Записи лекций В. Э. Мейерхольда

[21 марта 1922] 103 [Читать](#_Toc292184191)

[1 апреля 1922] 104 [Читать](#_Toc292184193)

[29 апреля 1922] 104 [Читать](#_Toc292184194)

[Без даты] 106 [Читать](#_Toc292184195)

[13 мая 1922] 108 [Читать](#_Toc292184196)

Из письма К Ю. И. Эйзенштейн [15 мая 1922] 108 [Читать](#_Toc292184197)

Записи лекций В. Э. Мейерхольда

[16 мая 1922] 109 [Читать](#_Toc292184199)

[Без даты] 110 [Читать](#_Toc292184201)

[Без даты] 113 [Читать](#_Toc292184202)

Вс. Мейерхольд. [Об актере] (Свод записей С. М. Эйзенштейна) 114 [Читать](#_Toc292184203)

Из письма к Ю. И. Эйзенштейн [8 октября 1922] 125 [Читать](#_Toc292184204)

Биомеханика. Из беседы с лаборантами Вс. Мейерхольда [С. М. Эйзенштейном и В. И. Инкижиновым] 126 [Читать](#_Toc292184206)

Биомеханика. Лекция, прочитанная в Театре Пролеткульта 129 [Читать](#_Toc292184207)

Из «Вступительного слова» 135 [Читать](#_Toc292184215)

Из письма к Ю. И. Эйзенштейн [11 ноября 1922] 137 [Читать](#_Toc292184216)

*В. Федоров и С. Эйзенштейн*. К постановке «Смерти Тарелкина» Мастерской Вс. Мейерхольда 138 [Читать](#_Toc292184218)

Из писем к Ю. И. Эйзенштейн

[3 декабря 1922] 140 [Читать](#_Toc292184219)

[Декабрь 1922] 140 [Читать](#_Toc292184221)

[30 июня 1923] 141 [Читать](#_Toc292184222)

Записи лекций В. Э. Мейерхольда

[10 октября 1923] 142 [Читать](#_Toc292184223)

[13 октября 1923] 142 [Читать](#_Toc292184225)

[Из выступления на обсуждении программы обучения режмаст Ц. К. Пролеткульта] 144 [Читать](#_Toc292184226)

Из «Дневника» [10 декабря 1923] 146 [Читать](#_Toc292184227)

Из письма к Ю. И. Эйзенштейн [20 декабря 1923] 147 [Читать](#_Toc292184229)

[Заявление С. М. Эйзенштейна] 148 [Читать](#_Toc292184231)

Из «Дневника» [7 января 1924] 150 [Читать](#_Toc292184232)

**Часть III. 1924 – 1931**

[О «Лесе» Мейерхольда] (Отзыв С. М. Эйзенштейна и С. М. Третьякова) 153 [Читать](#_Toc292184235)

Об авторском праве режиссера 153 [Читать](#_Toc292184236)

Из книги Александра Беленсона «Кино Сегодня» 154 [Читать](#_Toc292184237)

[«Мейер — актер… Я — инженер…»] 158 [Читать](#_Toc292184239)

[Наброски к статье] 159 [Читать](#_Toc292184240)

Два черепа Александра Македонского 163 [Читать](#_Toc292184241)

Из «Дневника»

[16 января 1927] 166 [Читать](#_Toc292184242)

[Без даты] 167 [Читать](#_Toc292184244)

Из рукописи «My art in life» 170 [Читать](#_Toc292184245)

Из «Дневника»

[Без даты] 172 [Читать](#_Toc292184246)

[После 22 ноября 1927] 173 [Читать](#_Toc292184248)

[Без даты] 174 [Читать](#_Toc292184249)

[После июня 1928] 174 [Читать](#_Toc292184250)

[Об игре предметов] 175 [Читать](#_Toc292184251)

Отрывок из работы «Как делается пафос» 176 [Читать](#_Toc292184252)

Из статьи «Перспективы» 179 [Читать](#_Toc292184253)

Из писем М. М. Штрауху

[16 января 1930] 180 [Читать](#_Toc292184254)

[19 февраля 1930] 181 [Читать](#_Toc292184256)

[7 апреля 1930] 182 [Читать](#_Toc292184257)

[6 марта 1931] 183 [Читать](#_Toc292184258)

[9 – 10 мая 1931] 183 [Читать](#_Toc292184259)

О Вс. Э. Мейерхольде 184 [Читать](#_Toc292184260)

Черновые наброски статьи «О Вс. Э. Мейерхольде» 188 [Читать](#_Toc292184261)

Из письма М. М. Штрауху [17 сентября 1931] 194 [Читать](#_Toc292184262)

Из «Дневника». 17 декабря 1931 196 [Читать](#_Toc292184264)

**Часть IV 1934 – 1939**

Я и M. Diary <Дневник> 199 [Читать](#_Toc292184267)

Из записей к спектаклю «Москва вторая»

[13 августа 1934] 201 [Читать](#_Toc292184268)

[21 августа 1934] 202 [Читать](#_Toc292184270)

Из черновиков статьи «Средняя из трех» 204 [Читать](#_Toc292184271)

Из лекций во ВГИКЕ

Из лекции 22 сентября 1934 года 205 [Читать](#_Toc292184272)

Лекция о биомеханике 28 марта 1935 208 [Читать](#_Toc292184274)

Биодинамика 224 [Читать](#_Toc292184275)

Ответ на анкету «Год в искусстве» 224 [Читать](#_Toc292184276)

Из лекции во ВГИКЕ 31 декабря 1935 225 [Читать](#_Toc292184277)

Из книги «Режиссура. Искусство мизансцены»

[Взаимодействие всеобщего и единичного] 234 [Читать](#_Toc292184279)

[Мизансценировка при наличии круглого объекта] 235 [Читать](#_Toc292184281)

[Отказ] 236 [Читать](#_Toc292184282)

[Отказное сомнение] 236 [Читать](#_Toc292184283)

[Механически-контрастное решение] 236 [Читать](#_Toc292184284)

[Фронтальная постановка фигуры] 237 [Читать](#_Toc292184285)

[Сценический «шпигель»] 238 [Читать](#_Toc292184286)

[Динамика выхода] 238 [Читать](#_Toc292184287)

[Три опасности при работе над мизансценой] 238 [Читать](#_Toc292184288)

[«Предыгра»] 239 [Читать](#_Toc292184289)

[Сганарель в театральной трактовке Мейерхольда] 240 [Читать](#_Toc292184290)

[Световой и цветовой ключи] 240 [Читать](#_Toc292184291)

[Типы занавеса] 240 [Читать](#_Toc292184292)

[Пространственное «барокко» постановок Мейерхольда] 241 [Читать](#_Toc292184293)

[Театральные культуры «нутра» и «внешней формы»] 241 [Читать](#_Toc292184294)

[Гротеск, патетическое и комическое] 246 [Читать](#_Toc292184295)

[Разрыв иллюзии действия] 247 [Читать](#_Toc292184296)

[Диагональное построение «Дамы с камелиями»] 248 [Читать](#_Toc292184297)

Размежевание с традицией «Условного театра» 259 [Читать](#_Toc292184298)

**Часть V 1939 – 1948**

Из Заметок к постановке «Валькирии» Вагнера [24 декабря 1939] 263 [Читать](#_Toc292184300)

Из статьи «Воплощение мифа» 264 [Читать](#_Toc292184302)

Из статьи «Еще раз о строении вещей» 267 [Читать](#_Toc292184303)

Из статьи «Вертикальный монтаж» 267 [Читать](#_Toc292184304)

Из статьи «В. В.» 268 [Читать](#_Toc292184305)

Из книги «Метод»

Из главы «Перипетии pars pro toto» 269 [Читать](#_Toc292184306)

Из заметок к «Истории крупного плана» 271 [Читать](#_Toc292184308)

Из «Дневника» [4 августа 1943] 272 [Читать](#_Toc292184309)

Из «Мемуаров»

Учитель 273 [Читать](#_Toc292184311)

Сокровище 278 [Читать](#_Toc292184313)

Из главы «Встреча с книгами» 282 [Читать](#_Toc292184314)

Из главы «Wie sag’ ich’s meinem kinde» 283 [Читать](#_Toc292184315)

Мейер — Фрейд 291 [Читать](#_Toc292184316)

Из главы «После дождика в четверг» 297 [Читать](#_Toc292184317)

Из книги «Пушкин и Гоголь»

[Январь 1947] 298 [Читать](#_Toc292184318)

[Без даты] 299 [Читать](#_Toc292184320)

Из лекции о музыке и цвете в «Иване Грозном» [Март 1947] 301 [Читать](#_Toc292184321)

Из статьи «Тридцать лет советского кинематографа и традиции русской культуры» 302 [Читать](#_Toc292184323)

Из статьи «О стереокино» 303 [Читать](#_Toc292184324)

Pro domo sua [7 января 1948] 304 [Читать](#_Toc292184325)

Из «Мемуаров». Прощай 306 [Читать](#_Toc292184327)

*Владимир Забродин*. «Мейер везде!» 309 [Читать](#_TOC292184329)

**Указатель имен** 345 [Читать](#_Toc292184337)

# **{****9}** От составителя

В черновых набросках к «Мемуарам» (главка «Райвола»), описывая лето 1916 года, Эйзенштейн вспоминал: «Pass unnoticed <Прохожу, не замечая — *англ*.> мимо “Любви к 3‑м апельсинам”, хотя Мумик <речь идет о В. В. Вейдле> recommends knowing my exaltation about <рекомендует, зная мое восторженное отношение к — *англ*.> “Турандот” (Комиссаржевский — Сапунов в Риге)»[[1]](#endnote-2).

Из этого следует, что до лета 1916 года студент Института гражданских инженеров, уже целый год проучившийся в Петрограде, будущий ученик В. Э. Мейерхольда, так и не познакомился с журналом Доктора Дапертутто, равно как и с театральными постановками своего будущего учителя. У Сергея Михайловича часто литературные впечатления предшествовали знакомству со спектаклями. Как явствует из многочисленных свидетельств самого Эйзенштейна, именно в сезон 1916/17 года он прочитал книгу Вс. Э. Мейерхольда «О театре» и книжки журнала «Любовь к трем апельсинам», а затем увидел спектакль Александринского театра «Маскарад».

Драма Лермонтова в интерпретации Всеволода Эмильевича Мейерхольда впоследствии была названа Эйзенштейном «вторым ударом грома», «сокрушительным и окончательным, уже определившим невысказанное… намерение бросить инженерию и “отдаться” искусству…»[[2]](#endnote-3). И до самого конца жизни будущего кинорежиссера спектакли В. Э. Мейерхольда, его театральные образы и идеи, сценические решения, художественные эксперименты будут неотступно возникать в сознании, восхищать, раздражать, вызывать желание их опровергнуть и одновременно толкать к их развитию, способствуя новаторским поискам в «самом важном из искусств».

Тридцать лет неостывающего интереса… Стремления разгадать, избавиться от влияния… И еще более страстного стремления превзойти…

При жизни Эйзенштейна в печати появилось немного из того, что им было написано об учителе. Но и из этих немногочисленных публикаций, пожалуй, только статья (можно сказать, приговор театру как институту) «Два черепа Александра Македонского» вызвала интерес, однако интерпретировалась достаточно поверхностно: как очевидная ошибка или как необъяснимый курьез.

Судить о месте, которое занимал В. Э. Мейерхольд в истории русского театра, или хотя бы о значении, которое он имел в судьбе самого Эйзенштейна, по этим текстам невозможно (притом что в анкете «Год в искусстве», опубликованной в конце 1935 года, ученик назвал учителя «классиком»).

Начало публикациям текстов Сергея Михайловича об учителе было положено в 1960 году. В журнале «Знамя» в двух номерах (№ 10 и № 11) читателям были предложены главы (вернее сказать, произвольно скомпонованные отрывки) из воспоминаний кинорежиссера, озаглавленные {10} «Страницы жизни». И под названием «Научить нельзя — можно только научиться» в № 10 был опубликован рассказ о двух отцах — «физическом» и «духовном», об их поразительном сходстве в отношении сохранения «некой тайны» — «биологической» в первом случае и «творческой» во втором. «Духовным папенькой», понятно, назван был Мейерхольд, и этот «поразительный человек» был обрисован «как живое отрицание того, что гений и злодейство не могут ужиться в одном человеке». Признаемся, что для заявления темы, которой посвящено настоящее издание, вряд ли можно придумать более интригующую завязку.

В 1964 году в первом томе «Избранных произведений» С. М. Эйзенштейна была напечатана глава воспоминаний «Цвейг — Бабель — Толлер — Мейерхольд — Фрейд», добавившая новые краски в противоречивый портрет учителя, а в 1966‑м вышел четвертый том — фундаментальная «Режиссура. Искусство мизансцены», где был дан (словно в мозаичном изображении) замечательный образ Мейерхольда-режиссера, виртуоза театра, мастера сценических свершений.

Все эти публикации были подготовлены вдовой Сергея Михайловича Перой Моисеевной Аташевой (совместно с большой группой архивных работников и киноведов, помогавших ей осуществить издание этого знаменитого шеститомника). Опубликованные тексты вызвали большой интерес и фактически положили основание для научной разработки темы как в биографическом, так и в искусствоведческом отношении.

Посвященные учителю фрагменты из мемуарных текстов Эйзенштейна были смонтированы и в таком виде напечатаны в сборнике «Встречи с Мейерхольдом»[[3]](#endnote-4). Эта публикация не отвечала элементарным текстологическим требованиям, но именно она надолго стала самой популярной (что можно объяснить фантастическим по теперешним представлениям тиражом — 100 000 экземпляров).

Затем долгие годы время от времени в печати продолжали появляться новые материалы — шло постепенное накопление разного рода текстов. Назовем самые важные из этих публикаций: в 1970 году в статье Леонида Козлова «Гипотеза о невысказанном посвящении» (одной из самых парадоксальных в трактовке интересующей нас темы) были процитированы обширные отрывки из «преждевременного некролога», написанного Эйзенштейном в Мексике при получении ложного известия о смерти Мейерхольда; в 1974 году Максим Максимович Штраух в сборнике «Эйзенштейн в воспоминаниях современников» включил в свой мемуарный очерк письмо Сергея Михайловича от 17 сентября 1931 года с характеристикой деятельности Мейерхольда; в 1988 году Ефим Левин напечатал в журнале «Искусство кино»[[4]](#endnote-5) под названием «И вот, наконец, я здесь» загадочный документ (то ли письмо Вс. Э. Мейерхольду, то ли автобиографию Сергея Михайловича); в 1990 году в журнале «Театральная жизнь»[[5]](#endnote-6) Н. Песочинским и В. Щербаковым были приведены фрагменты лекций В. Э. Мейерхольда в записи С. Эйзенштейна; в 1993 году О. Фельдманом {11} и Н. Панфиловой в журнале «Театр»[[6]](#endnote-7) была предложена читателям глава из «Мемуаров» «Сокровище» об обстоятельствах спасения литературного архива Вс. Мейерхольда; в следующем, 1994 году в журнале «Киноведческие записки» Ефим Левин в своей статье «Годы учения Сергея Эйзенштейна»[[7]](#endnote-8) опубликовал заявление Сергея Михайловича в ГЭКТЕМАС от 6 января 1924 года с протестом против отчисления его из учебного заведения В. Э. Мейерхольда.

Итак, фрагмент некролога, письмо, автобиография, отрывки лекций, глава из воспоминаний, официальное заявление — при желании можно добавить еще два‑три менее значительных документа — и это все, что появилось за тридцать лет. Поневоле складывалось впечатление, что тема практически исчерпана.

И вдруг — близилось столетие со дня рождения кинорежиссера — поистине пришло время «бури и натиска», последовал настоящий прорыв. Начиная с 1998 года публикации следовали друг за другом, их количество лавинообразно нарастало. Новые материалы значительно расширили представления о теме. В год, предшествующий юбилею, вышли «Мемуары» С. М. Эйзенштейна (составитель Н. И. Клейман) — в них впервые появились главы «Учитель» и «Прощай», а также полностью мексиканский текст 1931 года. В 2000 году В. А. Щербаковым была опубликована «Лекция о биомеханике»[[8]](#endnote-9), а М. К. Ивановой и В. В. Ивановым — «Заметки касательно театра»[[9]](#endnote-10), где статьи и спектакли Мейерхольда и материалы журнала «Любовь к трем апельсинам» — постоянный повод для размышлений начинающего задумываться о театральной карьере Сергея Михайловича.

С 1998 по 2002 год составителем настоящего сборника в журнале «Киноведческие записки» было осуществлено несколько публикаций документов о Мейерхольде из архива С. М. Эйзенштейна. Все они вошли в состав настоящей книги. Здесь же впервые печатается и ряд текстов Сергея Михайловича, специально подготовленных составителем.

Как итог многолетних усилий исследователей выстроилась цепочка текстов с 1919 по 1948 год, которая почти не содержит значительных временных разрывов, что позволяет полноценно представить, как формировалось и менялось отношение ученика к учителю на протяжении трех десятилетий.

Таким образом, ниже собраны самые разные типы высказываний ученика об учителе (можно сказать и иначе: представлены самые разные литературные жанры): здесь и главы из воспоминаний, как завершенные, так и тезисно набросанные; здесь и дневниковые записи, как совпадающие с событиями, так и отдаленные от них, приближающиеся к мемуарным; здесь и творческие записи как к воображаемым спектаклям, так и к реально осуществлявшимся работам («Москва Вторая» в Театре Революции, «Валькирия» в Большом театре); здесь и черновики обращений к актерам, соратникам по свершениям; здесь и письма — личные (к матери и другу детства и сподвижнику по работе в театре и кино М. М. Штрауху) {12} и официальные; здесь и ответы на разного рода анкеты журналов и газет; здесь и статьи, как завершенные и опубликованные, так и только набросанные вчерне; здесь и фрагменты из книг, как почти завершенных («Режиссура. Искусство мизансцены», «Как делается пафос»), так и едва начатых, оставшихся на стадии сбора материалов и первоначальных набросков; здесь и стенограммы лекций в Пролеткульте и ВГИКе, как обработанные автором, так и невычитанные; здесь и другие материалы.

Такое жанровое разнообразие дает возможность почувствовать весь диапазон отношений Сергея Михайловича к своему учителю — от вынужденных официальных высказываний до глубоко личных, в которых сам ученик порой боялся дать себе отчет.

В сборник включены практически все тексты Эйзенштейна о Мейерхольде, опубликованные до 1 марта 2003 года на русском языке. Тексты расположены по хронологическому принципу. Они сгруппированы в пять разделов.

В первый раздел вошли фрагменты из «Заметок касательно театра», своего рода рабочих дневников, которые С. М. Эйзенштейн вел в 1919 – 1920 годах. Для Сергея Михайловича это период освоения театральной литературы (как отечественной, так и зарубежной). Будущий режиссер записывает решения самых разных пьес в самых разных театральных манерах. Для него этот «воображаемый театр» — мир, в который он переносится из быта военного строительства.

Во второй раздел вошли тексты периода обучения Эйзенштейна у Мейерхольда (весна 1921 — январь 1924). По объему — это самый большой раздел сборника. Надо заметить, что, уйдя в кино и добившись там успехов, Сергей Михайлович, начиная со второй половины 20‑х годов и до конца жизни, стремился преуменьшить значение этого периода в своей жизни. Впервые публикуемые в таком объеме записи Эйзенштейном лекций учителя, а также и примыкающие к ним тексты дают возможность объективно оценить значение этих двух с половиной лет для становления будущего кинорежиссера.

В третий раздел вошли документы с 1924 по 1931 год. Это период, когда Эйзенштейн, ставший кинорежиссером, отрицал само существование театра как института и всячески пытался показать архаичность или недостаточность исканий Мейерхольда для искусства будущего общества, превосходство достижений кино над театральными успехами. Основу этого раздела составляют полемические статьи и дневниковые записи, временами шокирующие, но дающие представление о мере отталкивания Эйзенштейна от театра и мере желания избавиться от влияния учителя.

В четвертый раздел включены тексты с 1934 по 1939 год. Это годы примирения с Мейерхольдом и попыток осмысления его опыта с точки зрения историка и педагога. Основные тексты этого раздела — лекции во ВГИКе и отрывки из книги «Режиссура. Искусство мизансцены», в основу которой легли обработанные и дополненные автором лекционные курсы. Это, пожалуй, самое объективное, что написал ученик об учителе.

{13} Пятый раздел составляют тексты, написанные с декабря 1939 по январь 1948 года, после ареста Мейерхольда и до смерти Эйзенштейна. Основное ядро этого раздела — главы и отрывки из «Мемуаров». Ученик, спасший литературный архив учителя, возвращается к осмыслению своих отношений с ним и предлагает новую версию этих отношений.

За рамки разделов вынесены два текста — своего рода пролог и эпилог. Это рассказы о первой и последней встрече с Мейерхольдом — отрывок из главы «Дама в черных перчатках» и главка «Прощай» из «Мемуаров».

Внутри разделов тексты (если они датированы) располагаются строго по хронологии. Если точно датировать тексты невозможно, то внутри периода, к которому их следует отнести, они располагаются по тематическому принципу. К примеру, достаточное количество документов, вошедших во 2‑й раздел, датировано нами летом — осенью 1922 года. Последовательность их следующая: сначала обработка текстов учителя (сводный текст его лекций об актере); затем изложение и развитие его концепций (тексты о биомеханике) и затем документы, в которых заметно влияния Мейерхольда, но одновременно присутствует и отталкивание Эйзенштейна от концепций учителя (изложение Эйзенштейном программы «театра аттракционов»).

Расположение текстов по хронологическому принципу дает возможность проследить эволюцию отношения Эйзенштейна как к театральным идеям учителя, так и к нему как личности, уяснить, что в этих отношениях изменялось со временем, что оставалось постоянным, а также насколько эти изменения были связаны со становлением ученика как режиссера и насколько они определялись историческим контекстом.

Следует также обратить внимание на жанр документа или группы документов. Это необходимо потому, что для понимания текстов Эйзенштейна важно соотносить их типовую (или жанровую) принадлежность с их содержанием. Одни и те же события или художественные явления по-разному предстают в записи для себя (дневниковой или рабочей) и в документе, обращенном к другим (письмо, статья или лекция). Правила игры с реальностью не только изменяются с течением времени, но порой и существенно различаются в один и тот же временной отрезок, что фиксируется в разных типах документов. Эта их особенность поясняется в комментариях и будет проанализирована в завершающей сборник статье.

Тексты, собранные в этом сборнике, в своей совокупности взывают к аналитическому прочтению. До сих пор истолкование отношений Эйзенштейна и Мейерхольда опиралось в основном на мемуарные свидетельства ученика и следовало его версии. Между тем воспоминания — поздние по времени написания — в значительной мере мистифицируют реальные отношения между учителем и учеником. Тексты начала 20‑х годов (записи лекций учителя, письма к матери и др.) во многом корректируют более позднюю версию, а предложенные читателю вместе они восстанавливают реальную историю взаимоотношений и дают возможность осознать всю их внутреннюю сложность. {14} Надо признать, что объем опубликованных текстов Эйзенштейна по отношению к написанному им еще не ясен. Много еще только начинает осваиваться: переписка, дневниковые и рабочие записи, лекции во ВГИКе, не подготовленные самим Эйзенштейном к печати, и т. д. В скором времени возможно появление новых текстов Сергея Михайловича, где будут освещены еще не известные нам стороны его отношений с учителем. Однако и уже опубликованных документов достаточно для того, чтобы попытаться осмыслить суть этих отношений, их развитие и влияние учителя на становление взглядов Эйзенштейна на театр (шире — на искусство). Одновременно они дают возможность понять и то, насколько полно и достоверно все это описано учеником. С публикацией значительного массива документов периода учебы Сергея Михайловича заполняется последняя важнейшая временная лакуна и появляется возможность проанализировать письменные источники с 1919 по 1948 год, представляющие все существенные стадии этих отношений. Конечно, надо отдавать отчет в том, что это в известной мере всего лишь «предварительные итоги», но, думается, потребность в издании, где было бы собрано и прокомментировано все ранее опубликованное, давно назрела.

Многолетняя работа по обнародованию литературных трудов Эйзенштейна выявила самые разные тенденции в подготовке текстов. Здесь не место обсуждать их правомерность — это специальная текстологическая проблема. Однако, собирая тексты в одном издании, все же необходимо унифицировать их подачу. Сокращенные автором слова даются в этом издании полностью (если прочитываются однозначно); когда возможны разночтения, то конъектуры даются в квадратных скобках. Исправление ошибок в написании слов, опечаток предыдущих изданий не оговариваются. Разные формы выделения текста (подчеркивание, разрядка и т. д.) сведены к курсиву (двойное подчеркивание дается полужирным курсивом). Неточности Эйзенштейна в датах и реалиях сохраняются, однако оговариваются в комментариях. Цитаты, как правило, сверялись по изданиям, на которые ссылался Эйзенштейн или которыми он мог пользоваться, при этом в тексте они оставлены в версии Сергея Михайловича (если она отступает от первоисточника, это оговаривается в комментариях). Зачеркнутые Эйзенштейном строки, если они дополняют текст, даются в квадратных скобках. Как известно, Эйзенштейн владел несколькими иностранными языками и в черновых текстах или в записях для себя часто писал, строя фразы на их смеси. В этих случаях перевод иностранных вкраплений дается сразу же за ними в угловых скобках. Иноязычные имена, написание которых имело вариации в разные годы, по возможности сведены к современной норме (или она указывается в комментариях). Примечания, сделанные Эйзенштейном, печатаются под текстами. Примечания составителя в тех редких случаях, когда это необходимо, даются в тексте в угловых скобках (с пометой — *сост*.). Тексты публикуются по современным нормам орфографии и пунктуации. Стилистическая правка (упорядочение склонений, спряжений и т. д.) особо не оговаривается, {15} но стилистические особенности автора (игра слов, их комическое переиначивание, искажение и т. д.) сохраняются и при необходимости поясняются в комментариях. Все авторские заголовки сохраняются. Если текст автором не озаглавлен, то в квадратных скобках дается название составителя. Фрагменты, извлеченные из объемных текстов (к примеру, из книги «Режиссура. Искусство мизансцены»), также озаглавлены составителем (с использованием фрагментов текста Эйзенштейна). Купюры в текстах обозначаются отточием в угловых скобках. Если печатается фрагмент из текста, то это оговаривается в заголовке: из «Дневника», из письма, из статьи и т. д.

Часто в текстах Эйзенштейна речь идет об одних и тех же событиях, связанных с Мейерхольдом, или неоднократно описываются те или другие его сценические создания. Думается, что здесь нельзя найти единообразного решения, как их компоновать: все ли отдельно (в хронологической последовательности) или в комментариях к одному из них: более объемному или более отвечающему смыслу произошедшего. Так, в комментариях к описанию первой встречи с Мейерхольдом из мемуарной главы собраны все известные нам упоминания об этом событии из других источников (дневник, черновые наброски к «Мемуарам»). Здесь важно было сразу познакомить читателя с существенной особенностью видения прошлого Эйзенштейном: отличие литературного образа события от реального события. В других случаях (к примеру, сравнение сценических решений «Стойкого принца» и «Зорь») схожие тексты даются по хронологии — здесь нам казалось важным зафиксировать изменение отношения Эйзенштейна к этим спектаклям Мейерхольда при кажущемся тождестве их описаний. Когда же тексты Сергея Михайловича представляют собой незначительные вариации основного, то некоторые — где есть уточнение деталей — приводятся в комментариях. Дублирующие варианты в издание не включены и в комментариях не упоминаются. Иногда для понимания фрагмента о Мейерхольде или его работе важен контекст, тогда в комментариях дается краткое описание целого, из которого изъят фрагмент.

В комментариях указываются даты премьер спектаклей Мейерхольда, а также их наличие в репертуаре в тот или иной период времени, о котором пишет Эйзенштейн. Это дает возможность определить точные датировки тех событий, о которых Сергей Михайлович пишет по памяти (порой ошибаясь). То же касается ссылок на публикации Мейерхольда. Везде, где возможно, уточняются, с какими из них Эйзенштейн мог познакомиться. Это позволяет более точно датировать в некоторых случаях тексты Сергея Михайловича.

Каждый текст (в отдельных случаях группа однородных текстов: письма одному адресату, лекции, прочитанные друг за другом) сопровождается археографической справкой: указывается место хранения его автографа (если он не сохранился, то указывается характер источника), место и время первой публикации, авторская датировка, основание атрибуции (если текст был напечатан или хранится в архиве без подписи), основание {16} датировки (если он не датирован), соавторы текста и т. д. Кроме первой публикации, указываются наиболее авторитетные перепечатки.

Надо добавить, что для настоящего издания значительная часть ранее опубликованных текстов сверена с авторскими подлинниками, а в отдельных случаях и с черновыми вариантами (что позволило в некоторые тексты внести дополнения, а в комментариях учесть расхождения чернового и белового вариантов).

## Условные сокращения

ВОСПОМИНАНИЯ — Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М., 1974.

ИП — *Эйзенштейн С*. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964 – 1971.

КЗ — Киноведческие записки: Историко-теоретический журнал.

ЛЕКЦИИ — *Мейерхольд В. Э*. Лекции, 1918 – 1919 / Сост. О. М. Фельдман; примеч. Н. Н. Панфиловой, О. М. Фельдмана. М.: ОГИ, 2000.

МЕМУАРЫ — *Эйзенштейн С. М*. Мемуары: В 2 т. / Сост., предисл., коммент. Н. И. Клеймана. М.: Редакция газеты «Труд»; Музей кино, 1997.

МЕТОД — *Эйзенштейн С. М*. Метод: В 2 т. / Сост., предисл., коммент. Н. И. Клеймана. М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2002.

МНЕМОЗИНА — Мнемозина: Исторический альманах. М.: Эдиториал УРСС, 2000. Вып. 2 / Сост. и науч. ред. В. Иванова.

МОНТАЖ — *Эйзенштейн С. М*. Монтаж / Сост., предисл., коммент. Н. И. Клеймана. М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2000.

ПЕРЕПИСКА — *Мейерхольд В. Э*. Переписка, 1896 – 1939 / Сост.: В. П. Коршунова, М. М. Ситковецкая. М.: Искусство, 1976.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

СТАТЬИ — *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. / Сост., ред. текстов, коммент. А. В. Февральского. М.: Искусство, 1968.

# **{****17}** Из «Мемуаров»[[10]](#endnote-11)

## Из главы «Дама в черных перчатках»

Когда-то Миклашевский[[11]](#endnote-12) (кажется, в дальнейшем ставший невропастом в Италии[[12]](#endnote-13)) на сцене Троицкого театра (Троицкая улица в Петрограде) читал доклад об игре маски[[13]](#endnote-14). И, выхватывая из-под пульта маски, надевая их на себя, заставлял игрой меняться их мимику.

В глубине — стол президиума.

Почтенный. Как мистики в начале «Балаганчика».

Но я помню и вижу из членов его лишь одного.

Другие словно исчезли в прорезах собственных картонных бюстов.

Провалились в памяти, как те проваливались в «Балаганчике»[[14]](#endnote-15).

Единственный, — вы угадали.

Божественный. Несравненный.

Мей‑ер‑хольд.

Я его вижу впервые[[15]](#endnote-16).

А буду обожать всю жизнь.

# **{****19}** Часть I1919 – 1920

## **{****21}** Из «Заметок касательно театра»[[16]](#endnote-17)

### Торопец. 22/VI [1919]

Холм. 3/V [1919]

… Надо отказаться от зрительного пережевывания «дней нашей жизни» (Андреев)[[17]](#endnote-18), перестать любоваться «хамками» (или «Ея Превосходительство Настасьюшка»[[18]](#endnote-19)), ныть в унисон трем сестрам, надо рассеять весь этот ночной туман (пьеса Сумбатова[[19]](#endnote-20)) и закружиться в ярком блестящем Маскараде (Лермонтов — Мейерхольд)[[20]](#endnote-21), помнить, что «жизнь есть сон» (Кальдерон)[[21]](#endnote-22). И быть «стойкими принцами» (Кальдерон)[[22]](#endnote-23) в борьбе с этим хаки[[23]](#endnote-24) драматической литературы.

### Entre-met[[24]](#endnote-25)

Холм. 13/VI-19

Вчера дремал и сделал сие для постановок «сновидений» весьма важное наблюдение: одной из основных черт сонного видения — обратность великого principe <принципа. — *фр*.>: «от масс к деталям» — действительно, перед глазами носятся какие-то «детали»: чей-то нос, какая-то прическа, ваза, сапог etc. И там же (во сне) эти детали так и не собираются в массу (дабы этого не случилось на практике, и возведен великий principe) и так и остаются «висящими в воздухе», не имея цельности и законченности «массы». Не этим ли внушены детали постановки «Жизни человека» Вс. М[ейерхольду][[25]](#endnote-26), где он указывает, что задавался целью «запечатлеть в глазу зрителя: какой-то шкаф, колоссальный диван»[[26]](#endnote-27) etc., не объясняя (кажется), что его натолкнуло на это.

### № 7[[27]](#endnote-28)

О «наименьшем кратном» постановки.

Не надо забывать, что, по совести говоря, для каждой пьесы не только должна быть своя сцена, но, я бы сказал, даже свой театр (весь: зрительный зал и даже фасад!), а о принципе постановки говорить нечего. Каждая пьеса должна создавать свой «театр». Поэтому следующее относится только к узкоспециальной группе (хотя при желании можно развить и на большую группу).

«Гамлет». Постановки без меняющихся декораций, меняется лишь скудная бутафория и расположение ее[[28]](#endnote-29). Собственно, это шаг дальше по пути «Маскарада» и «Дон Жуана» Мейерхольда[[29]](#endnote-30), который еще не отбрасывает меняющуюся сцену, стоящую только за постоянным proscenium’ом; и… шаг к шекспировскому театру. Но не в силу неумелости или скудности средств, или, я думаю, главное, «такой» игры, при которой обстановка забывалась! Теперь дефекты — актера надо подрумянить эффектами постановки, или публика так «изощрилась в искусствопонимании» (ха‑ха!), что ей мало этого!

### **{****22}** № 9

В № 7‑м сказано «к Шекспировскому театру», пожалуй, да, но скорее [относится] к античному — «единая вечная сцена», перед которой бутафория играет роль трехгранных декораций в дверях у «антиков». Факт только то, что она «вечна» на сегодняшний вечер — вот разница! Завтра идут «Часы»[[30]](#endnote-31), и вечная сцена уже другая, и опять на 1 вечер. Но важна ее «вечность» в течение спектакля, как «вечна» в течение «Дон Жуана» и «Стойкого принца» та же рамка Мейерхольда при меняющемся фоне. Здесь же и фон, и рамка вечны. И только шекспировские атрибуты (те, которые, я думаю, все же и при его примитивных постановках ставились: кресла, ящики, факелы (от одного, как раз, и сгорел Globus-Theatre!)). Итак, сие: соединение и Шекспира и античности (у автора определенная mania grandiosa <мания величия. — *лат*.>!).

### № 12

21 мая 1919 г.

Durer’овские головные уборы… Что может быть лучше и характернее для костюмов старух и женщин вообще (исходя из Craig’овского задания — композиция костюма по характеру); да не только Durer’овские, а вообще эти колоссальные белые «сооружения», на которые не знаю сколько уходило полотна, очень типичны и для условной постановки, скажем, авторизированного миракля — прямо клад, так как одна такая «шляпа» сразу введет во весь аромат этих славных, милых времен! Но как их осуществить? Можно пойти по пути натуралистов: зарыться в музей или обложиться без числа эстампами, где один убор был бы показуем со всех сторон, изучить все, до последней складочки; прочесть описания, изыскания и т. д. Но можно сделать это иначе (конечно, результат будет условный). Помнит те, что говорит Craig об «облаке и скале» в принципах постановки «Макбета», а именно о том, как изобразить «скалу» на сцене: «взять направление линии»[[31]](#endnote-32). Почему и здесь, тоже обложившись эстампами и Braun’овскими фотографиями[[32]](#endnote-33), не постараться найти взаимное соотношение направлений линий в этих «сложных сооружениях», именно тех линий, которые и дают «то самое». Затем сделать геометрическое тело, где эти линии будут играть роль ребер, все равно из чего (проволочный остов, обтянутый полотном; склеенный из картона «ящик» и т. д.) — впечатление *должно* (конечно, не забудьте только, если и entourage <обстановка. — *фр*.> совершенно лишен натурализма!) получиться то же. При осуществлении более сложной формы к «ящику» подвешивается кусок-другой полотна в виде «хвоста» или «хвостов», кусок, который (но только если он на месте!) вполне дополнит и уже даст даже своего рода «ощутительный реализм». Интересно бы проверить этот гениальный принцип Craig’а и в этом частном примере. А выгода колоссальная: простота (а теперь, когда нас одолевает «жажда по голой Empire’ной <ампирной> поверхности стены» — не помню, кого я цитирую своими словами, — что может быть приятнее) и страшно сильное (в силу {23} концентрации; «экстракта») впечатление — и именно поэтому, что, хотя мы видим «ящик», наше воображение ярко вспомнит убор, а малейшее несоответствие реставрированного испортит все, не дав воображению остро воспринять и представить себе.

В общем, пережевывание Мейерхольда, а он не жует Craig’а и Schopenhauer’а в этих рассуждениях?[[33]](#endnote-34)

### Миракли(Разные мысли при инсценировке)№ 19

3 июня 1919 г.

Миракли можно ставить двояко: ставя краеугольным камнем мистический элемент или выдвигая «светский» элемент на первый план.

<…>

Ну, к делу!

Значит, и более применимы к современному «демонстрированию» миракли по существу менее мистические: 2‑я и 3‑я группы «Miracles de Notre-Dame» <«Мираклей Пресвятой Девы». — *фр*.>, конечно, при большой занятности сюжетов и 1‑й группы их можно немного перефразировать и retrancher <сократить. — *фр*.>, и это будет меньшим грехом, чем Verstummelung <искажение. — *нем*.> сущности при сохранении полного объема и формы. Конечно, если можно сохранить miracle целиком, что может быть лучше: «Теофил» Блока[[34]](#endnote-35) — chef-d’oeuvre <шедевр. — *фр*.>, но я хотел бы, чтобы миракельный, все же с резкостью своего времени, все же стал бы театром наряду с «театрами» (балет, драма, фарс и т. д.), и все «ампутации», о которых я пою с окровавленным сердцем, будут необходимы только при… необходимости — не дай Боже; но мне кажется, что «театром» миракли станут, только пройдя через горнило современной души, без чего они будут пятиминутная реставрация, далекая сердцу актера (вспоминаю слова Мейерхольда о «Старинном театре»[[35]](#endnote-36)), а тем более зрителю — дай Бог, при всех этих экспериментировках только не утратить прелести запаха полевых цветочков примитива — аромат мираклей.

### № 23

13 июня [1919]. Эшелон. Режица

«Сказки Гофмана»[[36]](#endnote-37). Олимпия. Говорить о постановке этой сцены очень трудно, то есть сказать что-либо новое и чисто-оригинальное — куклы Лапицкого[[37]](#endnote-38) почти не «обходимы». Но зато в контраст им, сейчас же навязчиво лезущим в голову, как только начинаешь думать об Олимпии, к счастью, декорации останутся совершенно свободными от его влияния, ибо это грязное двуцветное тряпье, которым он хотел сказать что-то кошмарное (как будто разная раскраска двух совершенно pendant’ных занавесей уже делает кошмар! кошмарны-то они кошмарны, но… не в том смысле, как он этого хотел), вряд ли можно считать вообще за декорацию. Что {24} же касается «публики», то и тут можно придумать нечто новое — не считать их, как он, заводными куклами, а… марионетками, а оправданием сему будет служить… любовь Гофмана именно к этим милым игрушкам. Итак: гости — марионетки, одна Олимпия — мех[аническая] кукла. «Подумаешь, удивил, — скажут мне. — Заменил заводную куклу марионеткой и воображает!» Но позвольте, круг движений марионетки существенно отличается от движений заводной куклы, но не в этом сила — марионеточность гостей даст нам ключ к составлению декораций: всякому известно, что марионетка висит на ниточках, сходящихся над сценой. «Ну‑сс!», так вот, значит, обычных «входных дверей» делать нельзя — верхний косяк будет препятствием при проходе фигурки, ибо задержит шнурок. «Значит, ящик без дверей вместо комнаты?» Нет — сделать сцену так, как на детских игрушечных театриках, где комната представляется не тремя стенами, а последовательными боковыми кулисами (как у нас еще теперь ставят «леса»). (Вызвано такое устройство именно тем же мотивом, но здесь действительно необходимым, но тут играют «всамделишные» фигурки на нитках.) Между этими «ширмами» (условными входами) наши марионетки свободно могут впархивать и выпархивать, не задевая своих предполагаемых ниток. Итак, остов сцены готов. Теперь деталировка. Чтобы еще более подчеркнуть, что это марионеточный «театрик», ширмы (в виде боковых кулис) сделать раза в 1 1/2 выше человека, а над ними оставить много-много места, а кругом и сзади, чтобы не было видно театральных тайн, обычно скрытых «потолками», завесить моим возлюбленным черным, в мощных складках, бархатом — он же даст и фантастический, клонящийся к кошмару (в силу следующих за сим добавлений к нему; вообще об изменении дающегося настроения от черного сплошного фона с «добавлениями» к нему см. одну из будущих заметок) «фон» в переносном смысле. Ширмы с удалением от рампы делаются резко ниже и ниже, подчеркивая перспективность сужающихся шашек (blanc et noir <белых и черных. — *фр*.>) пола. Сообразно с этим размеры в высоту ширм таковы: первые — до верху, то есть дальше, чем глаза глядят, они дают общую раму. Последние чуть-чуть выше роста человеческого, а промежуточные 3 (я думаю, не более — во-первых, пестро, а во-вторых, контраст высот будет менее заметен, но окончательно это выяснит только более или менее точный рисунок). Стиль отделки — утрированный (здесь сказываются поучения Мейерхольда[[38]](#endnote-39)) Biedermeier (хотя, виноват, это, кажется, я говорил М. П.[[39]](#endnote-40) в прошлое лето, а тогда у меня Мейерхольда еще не было — выясню по каталогу — это весьма интересно для меня!). Чередование ширм с окнами (Гос[ударственной] думы в Петрограде) — узкими, высокими, черными вместо стекол (вариант: с прозрачной «марлей», через кою видна часть следующей ширмы — еще менее правдоподобно и плюс — минутное мелькание фигуры в окне перед ее появлением на сцене; черная — больше настроения) со сплошными ширмами с трехручными bras с желтыми свечами и колоссальными креслами (постепенно понижающимися к фону), обивка кресел при белом дереве — черная с какими-нибудь ярко вышитыми цветами. {25} Вообще *сцену углубить донельзя*: в глубине теперь и приятно действительное сокращение людей; хотя этого можно достичь и умелой группировкой наших марионеток: очень длинных заставлять двигаться ближе, а более низких — вдали[[40]](#endnote-41).

### № 27

23 июня 1919 г.

Сюда же (№ 26[[41]](#endnote-42)) легло и то, что я себе вообразил, когда взял в руки «Фауст и город» Луначарского[[42]](#endnote-43), и чего… я там не нашел! Вообще, не находя нигде того, что мне хочется, в готовом виде, придется написать самому. (Почти) совсем меня удовлетворяющий трагический театр (готовый без моего «обделывания», как миракли) нашел сегодня, прочтя «Принцессу Мален» Maeterlinck’а[[43]](#endnote-44). Восхитительно! Хотя читать начал почему-то с большим предубеждением, какое имею всегда к чему-либо хваленому (смешно сказать — именно поэтому так долго не шел на «Дон Жуана» и «Стойкого принца»!!!).

### № 33 (К № 31)[[44]](#endnote-45)

2 августа 1919 г.

От «дикого и некультурного» «переживания на сцене», прикрашенного натурализмом «горя», «отчаяния», «ревностности» (от «ревность») и просто «физиологического» актера, мне кажется, что мы обратимся к изысканному музыкальному ритмическому «декламированию» «о своем горе»; внимание будет обращено не на натуральное «шмыганье носом» при слезах и пр., а на ритмичность фигуры и движений в унисон прекрасным произносимым словам — откуда явилось такое «прозрение» в будущее? — от чтения «музыкального» Кальдерона, которого иначе инсценированным я себе не представляю. Как пример такого «правильного ведения роли» — укажу на «Стойкого принца» в Александринском театре (особенно: Мулей — Лешков[[45]](#endnote-46) и Король — Студенцов[[46]](#endnote-47)).

### № 37

9 августа [1919]

«Хорошо, что зритель “переставал следить за содержанием исполняемого” (это было в плане постановки этюдов и пантомимы)»… (Глоссы Мейерхольда к статье Л. Гуревич о спектакле его студии. — «Любовь к 3‑м апельсинам» 1915 г., с. 142[[47]](#endnote-48)) — остается подписаться руками и ногами под этой мыслью и перестать бредить, как в предыдущих №№ — здесь сказано слишком много…

### № 39

… Возникновение игры не из сюжета, а из «чередования четного и нечетного числа лиц на площадке» и из различных jeux de théâtre <игр театра. — *фр*.>… (из программы студии Мейерхольда[[48]](#endnote-49)). Если отбросить «…» как «un {26} peu trop» <«немного лишнее». — *фр*.> — весьма близко «параллельно, не совсем в одной плоскости» с моими мыслями.

«Геометризация рисунка в mise en scène <мизансценах — *фр*.>…»[[49]](#endnote-50) — один из моих китов.

«Пантомима волнует зрителя не тем, что в ее содержании скрыто, а как она творится (…) и какое мастерство актера в ней себя проявляет»[[50]](#endnote-51). А я ставлю это требование всюду и везде, не только в пантомимном театре.

«(…) чтобы совокупность всех элементов спектакля имела *определенный смысл*, игра должна быть одним из слагаемых этой суммы действующих элементов»[[51]](#endnote-52): «декоративный, не случайный фон», «пол площадки (сцены), слитый с линиями зрительного зала», «музыкальный фон», «живописный фон»[[52]](#endnote-53) — не это ли, о чем я туманно грезил в № (о будущем театра[[53]](#endnote-54)). Приятно читать такие вещи у такого человека по написании заметок (пишу искренне, без глаголинских аффектаций «За кулисами моего театра»[[54]](#endnote-55)).

«В этой паузе (в игре) особенно четко определяется все значение неизбежности волнений, вызываемых светом, музыкой, *блеском* приборов, *парадностью* костюмов»[[55]](#endnote-56). Подчеркиваю и молчу о моем театре-празднестве («12 heures» <«12 часов». — *фр*.>) — этим сказано все.

### № 57[[56]](#endnote-57)

8 октября

Раздумывая, с чего я собственно написал предыдущий №[[57]](#endnote-58), убеждаюсь, что это опять selfapology <самооправдание. — *англ*.> в том, что я не все (далеко не все) драмы «вижу» условно, а некоторые (например, «Нору») очень и очень натуралистично. Если держаться Евреиновой позиции («Pro scena sua»[[58]](#endnote-59)), где задача режиссуры сводится к раскрыванию замысла автора и представлению его, то это еще более утешительно!

Ставя условно (театрально) то, что автор «видит» натуралистично — житейски, реально, в жизни (калоши и bibelots <безделушки. — *англ*.> в «Норе»), мы уже совершаем Willkür <произвол. — *нем*.> над священной особой автора. Чтобы все же держаться милых нашему сердцу форм условности, надо подходить к вещи, так сказать, с заднего хода — через мысль или замысел (например, «марионеточность» в «Чуде св. Антония» — см. Мейерхольд «О театре»; «хладность и осеннесть» Эдды Габлер — там же[[59]](#endnote-60); etc.). Прямой, непосредственный подход к таким натуралистически зачатым вещам и должен привести к натурализму. Можно было бы его озаглавить: «Der erlaubte Willkür des Regisseurs über den Autor» <«Разрешенный произвол режиссеров над автором». — *нем*.>.

Итак, «условный подход» часто — Willkür против автора — но… вместе с тем и коллаборация, ибо этим методом режиссер по-своему и *своими средствами* и силами проводит ту же основную мысль автора. Таковы, по-моему, пути Мейерхольда.

{27} Во мне форма уже взяла верх над содержанием (в моих мечтах), почему меня «театральность» прельщает столь мало. Все, что мной писалось об «идее», должно быть расширено и на «содержание» — оно должно родить форму и… только (форму театральности). Конечно, прелесть «чистого содержания» при условии создания театральной формы более чем почтенна сама по себе и желательна! Выбор: «то или другое!» — страшно труден и… неблагодарен. Лучше компромисс: «и то, и другое».

Да, смотря на Balli Callot[[60]](#endnote-61), трудно решить — это великолепные фигурки или [великолепный] рисунок фигурок. Но будь они плохо нарисованы, они все же не дали бы того наслаждения, которое дает гениально нарисованный пустяк. Усложняется выбор еще тем, что эдакий chef d’oeuvre’ик одновременно удовлетворяет двум эстетическим запросам.

Ну и ладно! Пусть, будем удовлетворять *обоим*, но и именно обоим, пусть справедливо — и… не содержание par excellence <по преимуществу. — *фр*.>; а и театральность, постольку то (это для «других»), для меня театральность par excellence, как меня восторгает не «наивная религиозность» примитивов, а сама «наивность» примитива, или, еще вернее, «сам наивный» примитив — его беспомощные ручки, наклоны головок, классические изгибы фигур — все без задней мысли. С Callot я витал слишком отвлеченно и далеко. Здесь мои дорогие примитивы меня вывели на истинный путь — не религиозное содержание их меня чарует, а они сами. Почему с театром не может быть того же?

А ведь даже Мейерхольд пишет, что его негритенки («Дон Жуан») «не трюк для снобов», а должны перенести зрителя в siècle Louis <век Людовика. — *фр*.> XIV для того, чтобы гротеск Мольера более контрастировал[[61]](#endnote-62), etc.

Почему? Эти негритята сами по себе чарующи — они элементы, плоть и кровь театральности! Зачем им навязывать «представление века Короля Солнце», когда они представляют большее, в театре единственно важное — театральность. Дав, правда, идя по-своему, продукт чистой театральности, почему Мейерхольд не обратил внимания или не подчеркнул в своей статье именно это — наиболее ценное и дорогое достижение — «театральность» своей постановки; а не заслугу дать мольеровский верный подчеркнутый гротеск.

Может быть, «безфундаментальность» (помните, я об этом писал) пугает Мейерхольда, в выражении «трюк для снобов» мелькает именно нечто подобное. Нет, скажу я, если трюк для снобов (а нет ли % и этого в столь «далекой» от сего постановке?) — если результат его тот же — театральность, трюк, пусть неосмысленный, случайный, логически неоправданный, — привет тебе!

А может быть, оно нераздельно? «Театральный» трюк имеет логический скелет, как наиболее красивой формы купол или свод древности оказался и наиболее конструктивным?! Наиболее совершенный, внутренне, театр Шекспира и наиболее театрален!!.

### **{****28}** «О мертвом искусстве подражания» и «о подражательном» творчестве[[62]](#endnote-63)№ 60

Читая многих современных подражателей (Вольдемар[а] Люсциниус[а][[63]](#endnote-64), М. Кузмина[[64]](#endnote-65), Зноско-Боровского[[65]](#endnote-66), В. Соловьева[[66]](#endnote-67) etc.), приходишь к заключению, что это — мертвое искусство — и обреченное, несмотря на его, может быть, анализирующе-энциклопедическую (результат накопления до виртуозности доведенной изучаемости или познания) ценность (или историко-иллюстрирующее значение), на гибель — это то же старое, бесконечно дорогое, ценное, но оно в то же время и современное (по рождению) или, правильнее, современное, втиснутое в старые, кропотливо реконструированные и фанатически ограниченные рамки. Говоря ближе к делу и вульгарно, Neuer Stoff <новый материал. — *нем*.> в старых трюках. Это — та же академия (до «Мир Искусства»[[67]](#endnote-68)) — это не творчество. Это надо знать, но творить надо не всовыванием нового вина только в «традиционное».

Если таковы были цели и задачи студии В[севолода] М[ейерхольда] («Любовь к 3‑м апельсинам») — и только таковы, — а не лишь ступень (школьная скамья, академический курс, консерватория) для будущих творцов, — то это действительно мертвое искусство, как об этом писало большинство критики (см. Журнал[[68]](#endnote-69)). Где же выход, чтобы и традиции, и стиля держаться и чтобы все же оригинально творить? А это: «творение в духе», и притом без натяжки (вроде этого я писал о второй (нереконструктивной) роли режиссера). Наши писатели («вышеупомянутые») делают так: то берут сюжет, который мог быть взят старым мастером (fantasie или современные стилю, в котором творят, произведения прозы или поэзии) или даже современный сюжет (поддающийся желаемой «стилизации» или «архаизации») и, возрадовавшись, представляют его в традиционных (при реконструктивной системе они своей нарочитостью и натянутостью из традиционных становятся трафаретными со второго раза!) формах, свято храня их (как, например, вопреки «логике действия» правило чередования четного и нечетного количества действующих на сцене лиц[[69]](#endnote-70) — пример наиболее мертвящей из всех традиций — если автор не «чувствует» необходимости и не непроизвольно это делает, а во имя того-то и того-то). Конечно, тут надо поступать иначе. И пожалуй, слова Сергея Радлова[[70]](#endnote-71) (здорово ядовито высмеянные одной из газет) на диспуте (1918 г.)[[71]](#endnote-72) о методах импровизации в Commedia dell’Arte, о том, как «научиться импровизировать» (изучив все материалы старины, Вы дойдете до того состояния, когда постигните чувством, чутьем эту «механику», которой не обучишь, зайдете за тот предел, когда все явится само собой), можно было бы расширить и вообще на все случаи творчества «в манере…».

Изучив «шутки, свойственные театру», Вы (конечно, от чутья и талантливости зависит потребное к изучению количество материалов для постижения секрета создавания) сами создадите новые, и чем Вы более прониклись духом Commedia dell’Arte, тем ближе, родственнее и, может быть, {29} даже чисто Commedia dell’Art’ны будут они. Может быть, Вы так воссоздадите не дошедшие до нас или еще не созданные Сакки[[72]](#endnote-73) (по внешним причинам) «трюки». Дико, дико! и позвольте — «переселяются» же великие писатели в психологию исторических людей или характеров (<одно имя нрзбр.>, Борис Годунов, Грозный, Александр I, Фамусов и имя им легион или Горбунов-Дитятин[[73]](#endnote-74)). Почему бы и Вам, актеру-творцу (или актеру-писателю) не «войти» в тип Pantalone, Capitano и начать «выкидывать шутки» столь же гармоничные этим фигурам, как гармонична их психология действия — Евгения Онегина, Павла I etc.? Вошедши в дух Гофмана, в его двойственное представление мира, Вы, ибо Вы не Гофман, по-своему и совершенно свободно будете творить, и только, может быть, база, трамплин у Вас будет тот же самый или его (может быть, он лишь натолкнул Вас на то, что Вы сами не нашли бы), и, может быть, Вам удастся вырастить тот чудовищный тюльпан о <пропуск> лепестках, который превзойдет его тюльпан о <пропуск>, о котором говорит Уайльд[[74]](#endnote-75). Итак, «переселением души», вхождением в дух, но совершенно индивидуальным (модулируемом согласно степени желаемости «сходства» с объектом подражания) хозяйничаньем там, открываньем новых горизонтов — вот чем Вы можете создать хоть и подражательное, но все же живое и оригинальное творчество. Полная же индивидуальности свобода может Вас, хоть с чужого трамплина, привести в свое, чисто индивидуальное nie da gewesenes <никогда здесь не существовавшее. — *нем*.>.

### Смоленск 18/VII-20[[75]](#endnote-76)

(Теплушка № 706805)

Цитаты из [книги] Георга Фукса: «Революция театра»

Стр. 148. «Японцы оказали на нас очень плодотворное воздействие в этом отношении. Их театр никогда не отступал от истинно-драматического стиля, никогда не забывал, что драма — это ритмическое движение тела в пространстве. *(Драма — это непрерывное ритмическое движение.)* Они дали величайшие типические образцы акробатического искусства, танца, мимики, костюмов и декораций. Прежде всего этот театр открыл перед нами богатейшие ритмические краски. Японский режиссер изумительно следит за психологическим развитием драмы. ПЕРЕД НАМИ, НАПРИМЕР, СЦЕНА, В КОТОРОЙ МУЖЧИНА И ЖЕНЩИНА БЕСЕДУЮТ САМЫМ НЕВИННЫМ ОБРАЗОМ. ВДРУГ РАЗГОВОР ПРИНИМАЕТ СЕРЬЕЗНЫЙ И ОПАСНЫЙ ОБОРОТ, И В ОДНУ СЕКУНДУ МЕНЯЕТСЯ КРАСОЧНЫЙ АККОРД. Если раньше перед нами был светло-зеленый цвет, то, при моментальном переоблачении актеров, на *заднем плане появляются статисты в ярко-красных одеждах* и приносят нужные для действия предметы, алтарь, ковры и т. д. Сразу вспыхивает кроваво-красное и черное пятно. Все это внушает зрителю больше жути и ужаса, чем театральные громы и бури, которые кажутся нам подозрительными даже в самых натуралистических драмах»[[76]](#endnote-77). <…>

NB 2. Эта выдержка объясняет принципы Вс. М[ейерхольда] в «Виновны — невиновны?» Стриндберга[[77]](#endnote-78), особенно ранее мне не понятное, {30} почему «вносят в этот момент много желтых (грех) цветов»[[78]](#endnote-79), и желтый цвет становится доминантным.

21 июля 1920 г.

«… Должен ли актер сначала выявить внутреннее содержание роли, дать прорваться темпераменту и потом облечь это переживание в ту или иную форму, или наоборот? Тогда мы держались такого метода: не давали темпераменту прорываться до тех пор, пока не овладевали формой». (Вс[еволод] М[ейерхольд]. «О театре» — работа Студии[[79]](#endnote-80)). — Это, конечно, этапное решение — у идеально ритмичного актера не будет возникать уже этого вопроса — уловив ритм духовный и единственно возможный с ним пластический, он уже будет не в состоянии «переживать в несоответствующей ритму форме». Конечно, здесь в *авторе* должен быть жрец театральности, «сритмовавший» свой персонаж (данное сочетание их, структуру пьесы, «положений» etc.). Тогда монументальная роль режиссера сведется к роли conducteur du jeu <руководителя игры. — *фр*.>, а сейчас он столь же велик, ибо… и автор и актер не на высоте своих положений — первый (помимо множества других грехов против театральности) не заботящийся о пластическом ритме, а второй — не идеально ритмичный.

Создать зрительно-пластический ритм к поэтическому ритму творения — вот задача современного (переходного времени) режиссера (в прошлом году я это формулировал более туманно и сознательно. См. «том» II[[80]](#endnote-81)).

Соответствие ритма слова, переживания с ритмом пластики[[81]](#endnote-82)… позвольте мне маленькую экскурсию в область «примитивов».

«… Но пусть все исполнители умеют искусно декламировать и делают всегда жесты, приноровленные к тому, что сказано. (…) Назвавший сад (рай), должен на него смотреть и указать на него рукой» (Евреинов. «Средневековый лицедей» — ремарки «Действа об Адаме»[[82]](#endnote-83)).

«*Marie Majeure — (Ici quèlle montre Marie Madeldne)* O Marie Madeleine, *(Ici quèlle montre le Christ)* De mon fils douce disciple *(Ici quèlle embrasse Madeleine en làccolant de ses deux bras)* Plains avec moi, avec douleur *(Ici quèlle montre le Christ)* La mort de mon doux fils *(Isi quèlle montre Madeleine)* Et la mort de ton maitre, *(Ici quèlle montre le Christ)* la mort de celui *(Ici quèlle montre Madeldne)* qui ta tant aimee *(Ici quèlle montre Madeleine)*, qui tà deliee *(Ici quèlle delie ses mains et les laisse retomber)* de tous tes peches» etc., etc., etc.

Lamentations des Trois Maries. — E. Lintilhac, page 48[[83]](#endnote-84).

Не есть ли это выраженное в наивысшей форме то самое, о чем я говорю? Автор *театральной* пьесы, конечно, не должен выписывать это так старательно, как это делает благочестивый XIV в., но он *обязан* видеть это перед собой, когда творит, ибо тогда и только, тогда он сможет и в этих движениях дать — ритм — законность — *неслучайность*.

И напрасно Евреинов усмехается: «Хороши же были актеры, которым надо было давать подобные советы!» Его смех неуместен здесь так же, как был бы смех над перспективой миниатюр!

{31} Это, я бы сказал, примитивнейшее, наивное выражение, логически недосказанное, величайших основ драматургического творчества.

Не знаю, но, помимо этого, чисто непосредственно эта выдержка о трех Мариях «захватывает меня и умиляет, несмотря на ходульность, схоластичность литургических тропов вообще».

Про[цесс] театрально-поэтического творчества должен быть совершенно аналогичен рецепту Мейерхольда для актера в начале этого №, и именно для «неполного еще», не дошедшего до вершин гения автора, автора, еще нащупывающего. Истинный театральный поэт (Шекспир, Метерлинк) создаст одним вдохновением и форму и содержанием «идея», если она почему-либо заблудится у него, не будет вразрез театральности! (То же слияние конструктивнейшей формы с наиэстетичнейшей — в одну.)

## **{****38}** Пометы на книге Вс. Мейерхольда «О театре»[[84]](#endnote-85)

### Первая частьК истории и технике театраI. Театр-студия

[с. 10 – 11]

Театр-Студия стал театром исканий. Но освободиться от натуралистических пут мейнингенской школы было ему не так легко. Когда случилось нечто роковое и театр «отцвел, не успевши расцвесть», в «Весах»[[85]](#footnote-2), Вал. Брюсов писал:

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

{40} [с. 13]

[*15/V‑20*[[86]](#endnote-86)] Работа над одной пьесой («Комедия любви») привела к критике Театра Типов и открыла прозрения в область Театра Синтезов, а работа над другой пьесой («Смерть Тентажиля») дала в руки метод расположения на сцене фигур по барельефам и фрескам, дала способ выявлять внутренний диалог с помощью музыки пластического движения, дала возможность на опыте проверить силу художественных ударений взамен прежних «логических» и многое другое, о чем скажу дальше; работа над третьей пьесой («Шлюк и Яу») научила выводить на сцену лишь главное, «квинтэссенцию жизни», как говорил Чехов, открыла разницу между *воспроизведением на сцене стиля и стилизацией сценических положений*. И во всех работах, чем веселее они кипели, все больше и больше проявлялись те ошибки, которые делал наш «старший брат» — Художественный Театр.

### II. Натуралистический театр и театр настроения

[с. 16]

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

[с. 17]

В Хлестакове, по выражению Гоголя, «ничего не означено резко», и вместе с тем образ Хлестакова очень ясен. *В интерпретациях образов резкость очертаний вовсе не обязательна для ясности образа*. [*15/V-20*]

«ЭСКИЗЫ ВЕЛИКИХ МАСТЕРОВ ЧАСТО СИЛЬНЕЕ ДЕЙСТВУЮТ, ЧЕМ ЗАКОНЧЕННЫЕ КАРТИНЫ».

{41} «ВОСКОВЫЕ ФИГУРЫ, НЕСМОТРЯ НА ТО ЧТО ПОДРАЖАНИЕ ПРИРОДЕ ДОСТИГАЕТ ЗДЕСЬ ВЫСШЕЙ СТЕПЕНИ, ВСЕ-ТАКИ НЕ ПРОИЗВОДЯТ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ. ИХ НЕЛЬЗЯ СЧИТАТЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ, ПОТОМУ ЧТО ОНИ НИЧЕГО НЕ ДАЮТ *ФАНТАЗИИ ЗРИТЕЛЯ*»[[87]](#footnote-3).

[с. 19]

«Произведение искусства может влиять только посредством фантазии. Поэтому оно должно постоянно будить ее»[[88]](#footnote-4), но именно будить, а «не оставлять в бездействии», стараясь все показать. БУДИТЬ ФАНТАЗИЮ «НЕОБХОДИМОЕ УСЛОВИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ, А ТАКЖЕ ОСНОВНОЙ ЗАКОН ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ. ОТСЮДА СЛЕДУЕТ, ЧТО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ДОЛЖНО *НЕ ВСЕ* ДАВАТЬ НАШИМ ЧУВСТВАМ, НО КАК РАЗ СТОЛЬКО, ЧТОБЫ НАПРАВИТЬ ФАНТАЗИЮ НА ИСТИННЫЙ ПУТЬ, ПРЕДОСТАВИВ ЕЙ ПОСЛЕДНЕЕ СЛОВО»[[89]](#footnote-5).

[с. 21 – 22]

На сцене очень дорого *время*. Если какая-нибудь сцена, которая, по замыслу автора, должна быть мимолетной, идет дольше, чем следует, это ложится бременем на следующую сцену, которая очень важна по замыслу автора. И зритель, дольше смотревший то, о чем он скоро должен забыть, утомлен для важной сцены. Ее режиссер облек, таким образом, в кричащую раму. Такое нарушение гармонии целого памятно в интерпретации режиссером Художественного Театра третьего акта «Вишневого сада». У автора так: лейтмотив акта — предчувствие Раневской надвигающейся грозы (продажа вишневого сада). Все кругом живут как-то тупо: вот довольные — они пляшут под монотонное побрякивание еврейского оркестра и, как в кошмарном вихре, кружатся в скучном современном танце, в котором нет ни увлечения, ни азарта, ни грации, ни даже… похоти, — не знают, что земля, на которой они пляшут, уходит из-под их ног. Одна Раневская предвидит Беду и ждет ее, и мечется, и на минуту останавливает движущееся колесо, эту кошмарную пляску марионеток в их балаганчике. И со стоном диктует людям преступления, только бы они {42} не были «чистюльками», потому что через преступление можно прийти к святости, а чрез срединность — никуда и никогда. Создается следующая гармония акта: стоны Раневской с ее предчувствием надвигающейся Беды (роковое начало в новой мистической драме Чехова), с одной стороны, и балаганчик марионеток, с другой стороны (недаром Чехов заставляет Шарлотту плясать среди «обывателей» в костюме, излюбленном || в театрах марионеток, — черный фрак и клетчатые панталоны). Если перевести на музыкальный язык, это одна из частей симфонии. Она содержит в себе: *основную* тоскующую *мелодию* с меняющимися настроениями в pianissimo и вспышками в forte (переживания Раневской) и *фон* — диссонирующий аккомпанемент — однотонное бряцание захолустного оркестра и пляска живых трупов (обыватели). Вот музыкальная гармония акта. Таким образом, сцена с фокусами составляет лишь один из визгов этой диссонансом врывающейся мелодии глупой пляски. Значит, она должна — слитная со сценами танцев — лишь на минуту врываться и снова исчезать, снова сливаться с танцами, которые, как фон, однако, могут *все время* звучать в глухих аккомпанементах, но только как фон.

[с. 23]

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

[с. 24]

[*15/V-20*] А. П. ЧЕХОВУ, ПРИШЕДШЕМУ ВСЕГО ВТОРОЙ РАЗ НА РЕПЕТИЦИЮ «ЧАЙКИ» (11 СЕНТЯБРЯ 1898 Г.) В МОСКОВСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ, ОДИН ИЗ АКТЕРОВ РАССКАЗЫВАЕТ О ТОМ, ЧТО В «ЧАЙКЕ» ЗА СЦЕНОЙ БУДУТ КВАКАТЬ ЛЯГУШКИ, ТРЕЩАТЬ СТРЕКОЗЫ, ЛАЯТЬ СОБАКИ.

— ЗАЧЕМ ЭТО? — НЕДОВОЛЬНЫМ ГОЛОСОМ СПРАШИВАЕТ АНТОН ПАВЛОВИЧ.

— РЕАЛЬНО, — ОТВЕЧАЕТ АКТЕР.

{43} — РЕАЛЬНО, — ПОВТОРЯЕТ А. П., УСМЕХНУВШИСЬ, И ПОСЛЕ МАЛЕНЬКОЙ ПАУЗЫ ГОВОРИТ: — СЦЕНА — ИСКУССТВО. У КРАМСКОГО ЕСТЬ ОДНА ЖАНРОВАЯ КАРТИНА, НА КОТОРОЙ ВЕЛИКОЛЕПНО ИЗОБРАЖЕНЫ ЛИЦА. ЧТО, ЕСЛИ НА ОДНОМ ИЗ ЛИЦ ВЫРЕЗАТЬ НАРИСОВАННЫЙ НОС И ВСТАВИТЬ ЖИВОЙ? НОС «РЕАЛЬНЫЙ», А КАРТИНА-ТО ИСПОРЧЕНА.

Кто-то из актеров с гордостью рассказывает, что в конце 3‑го акта «Чайки» режиссер хочет ввести на сцену всю дворню, какую-то женщину с плачущим ребенком.

Антон Павлович говорит:

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

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

[*15/V*] — ДА, НО СЦЕНА, — ГОВОРИТ А. П., — ТРЕБУЕТ ИЗВЕСТНОЙ УСЛОВНОСТИ. У ВАС НЕТ ЧЕТВЕРТОЙ СТЕНЫ. КРОМЕ ТОГО, СЦЕНА — ИСКУССТВО, СЦЕНА ОТРАЖАЕТ В СЕБЕ КВИНТЭССЕНЦИЮ ЖИЗНИ, НЕ НАДО ВВОДИТЬ НА СЦЕНУ НИЧЕГО ЛИШНЕГО.

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

[с. 27]

Это новое лицо театра было создано определенной группой актеров, которые получили в театре название «чеховские актеры». Ключ к исполнению чеховских пьес находился в руках этой группы, почти неизменно исполнявшей все пьесы Чехова. И эта группа лиц должна считаться создателем чеховского ритма на сцене. Всегда, когда вспоминаю об этом активном участии актеров Художественного Театра в создании образов и настроений «Чайки», начинаю постигать, как зародилась во мне крепкая вера в актера как главного фактора сцены. [*15/V‑20*] Ни мизансцены, ни сверчки, ни стук лошадиных копыт по мостику — не это создавало *настроение*, а лишь исключительная музыкальность исполнителей, уловивших {44} ритм чеховской поэзии и сумевших подернуть свои творения лунной дымкой.

### IV. Первые попытки создания условного театра

[с. 36]

ПРОЙДЯ ОБЫЧНЫЙ ПУТЬ «БЕСЕД» О ПЬЕСЕ (ИМ ПРЕДШЕСТВОВАЛА, КОНЕЧНО, РАБОТА НАД ОЗНАКОМЛЕНИЕМ РЕЖИССЕРА СО ВСЕМ, ЧТО БЫЛО НАПИСАНО О ПРОИЗВЕДЕНИИ), РЕЖИССЕР И АКТЕР В РЕПЕТИЦИОННОЙ МАСТЕРСКОЙ ПРОБУЮТ ЧИТАТЬ СТИХИ МЕТЕРЛИНКА, ОТРЫВКИ ИЗ ТЕХ ЕГО ДРАМ, В КОТОРЫХ ЕСТЬ СЦЕНЫ, БЛИЗКИЕ ПО НАСТРОЕНИЮ К СЦЕНАМ ИЗ ТРАГЕДИИ «СМЕРТЬ ТЕНТАЖИЛЯ» (ПОСЛЕДНЮЮ ОСТАВЛЯЮТ, ЧТОБЫ НЕ ПРЕВРАЩАТЬ В ЭТЮД, В ЭКЗЕРСИС ТО ПРОИЗВЕДЕНИЕ, К КОТОРОМУ МОЖНО ПОДОЙТИ ЛИШЬ ТОГДА, КОГДА УЖЕ ЗНАЕШЬ, КАК ЕГО ВЗЯТЬ). СТИХИ И ОТРЫВКИ ЧИТАЮТСЯ КАЖДЫМ АКТЕРОМ ПО ОЧЕРЕДИ. ЭТА РАБОТА ДЛЯ НИХ ТО ЖЕ, ЧТО ЭТЮД ДЛЯ ХУДОЖНИКА, ЭКЗЕРСИС ДЛЯ МУЗЫКАНТА. НА ЭТЮДЕ ШЛИФУЕТСЯ ТЕХНИКА, И, ТОЛЬКО ИЗОЩРИВ ТЕХНИКУ, ХУДОЖНИК ПРИСТУПАЕТ К КАРТИНЕ. ЧИТАЯ СТИХИ, ОТРЫВКИ, АКТЕР ИЩЕТ НОВЫЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА. АУДИТОРИЯ (ВСЯ, НЕ ОДИН ТОЛЬКО РЕЖИССЕР) ВНОСИТ СВОИ ЗАМЕЧАНИЯ И НАПРАВЛЯЕТ РАБОТАЮЩЕГО НАД ЭТЮДОМ НА НОВЫЙ ПУТЬ. И ВСЕ ТВОРЧЕСТВО НАПРАВЛЕНО К ТОМУ, ЧТОБЫ НАЙТИ ТАКИЕ КРАСКИ, В КАКИХ БЫ АВТОР «ЗВУЧАЛ». КОГДА АВТОР ВЫЯВЛЕН В ЭТОЙ СОВМЕСТНОЙ РАБОТЕ, КОГДА ХОТЬ ОДИН ИЗ ЕГО ОТРЫВКОВ ИЛИ СТИХОВ В ЧЬЕЙ-НИБУДЬ РАБОТЕ «ЗВУЧИТ», ТОГДА АУДИТОРИЯ ПРИСТУПАЕТ К АНАЛИЗУ ТЕХ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ, КАКИМИ ПЕРЕДАЕТСЯ СТИЛЬ, ТОН ДАННОГО АВТОРА.

[с. 42 – 43]

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

I. В области дикционной:

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

2) Звук всегда должен иметь *опору*, а слова должны падать, как капли в глубокий колодезь: {45} слышен отчетливый удар капли без дрожания звука в пространстве. В звуке нет расплывчатости, нет в слове подвывающих концов, как у читающего «декадентские» стихи.

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

4) Переживание душевных эмоций, весь их трагизм неразрывно связан с переживанием формы, которая неотъ‑|| емлема от содержания, как неотъемлема она у Метерлинка, давшего такие, а не иные формы тому, что так просто и давно знакомо[[90]](#footnote-6).

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

6) Трагизм с улыбкой на лице.

[с. 44 – 45]

ЧТО ЖЕ ЗНАЧИТ «ПЛАСТИКА, НЕ СООТВЕТСТВУЮЩАЯ СЛОВАМ»?

ДВА ЧЕЛОВЕКА ВЕДУТ РАЗГОВОР О ПОГОДЕ, ОБ ИСКУССТВЕ, О КВАРТИРАХ. ТРЕТИЙ, НАБЛЮДАЮЩИЙ ЗА НИМИ СО СТОРОНЫ, — ЕСЛИ ОН, КОНЕЧНО, БОЛЕЕ ИЛИ МЕНЕЕ {46} ЧУТКИЙ, ЗОРКИЙ — ПО РАЗГОВОРУ ТЕХ ДВУХ О ПРЕДМЕТАХ, НЕ КАСАЮЩИХСЯ ИХ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ, МОЖЕТ ТОЧНО ОПРЕДЕЛИТЬ, КТО ЭТИ ДВА ЧЕЛОВЕКА: ДРУЗЬЯ, ВРАГИ, ЛЮБОВНИКИ. И ОН МОЖЕТ ОПРЕДЕЛИТЬ ЭТО ПО ТОМУ, ЧТО ДВА БЕСЕДУЮЩИХ ЧЕЛОВЕКА ДЕЛАЮТ РУКАМИ ТАКИЕ ДВИЖЕНИЯ, СТАНОВЯТСЯ В ТАКИЕ ПОЗЫ, ТАК ОПУСКАЮТ ГЛАЗА, ЧТО ЭТО ДАЕТ ВОЗМОЖНОСТЬ ОПРЕДЕЛИТЬ ИХ ВЗАИМООТНОШЕНИЯ. Это оттого, что, говоря о погоде, искусстве и пр., эти два человека || делают движения, не соответствующие словам. И по этим-то движениям, не соответствующим словам, наблюдающий и определяет, кто говорящие: друзья, враги, любовники…

[с. 47]

[*15/V‑20*] Отвергая декоративное панно, Новый Театр не отказывается от условных приемов постановок, не отказывается также от толкования Метерлинка в приемах иконописи. Но прием выражения должен быть зодческий в противовес прежнему живописному. ВСЕ ПЛАНЫ УСЛОВНОЙ ПОСТАНОВКИ И «СМЕРТИ ТЕНТАЖИЛЯ», И «СЕСТРЫ БЕАТРИСЫ», И «ВЕЧНОЙ СКАЗКИ», И «ЭДДЫ ГАБЛЕР» СОХРАНЯЮТСЯ в полной неприкосновенности, но с перенесением их в освобожденный Условный театр, а живописец ставит себя в той плоскости, куда не пускает ни актера, ни предметов, так как требования актера и не театрального живописца различны.

### V. Условный театр

[с. 52]

Благодаря условным приемам техники рушится сложная театральная машина, постановки доводятся до такой простоты, что актер может выйти на площадь и там разыгрывать свои произведения, не ставя себя в зависимость от декораций и аксессуаров, специально приспособленных к театральной рампе, и от всего внешне-случайного.

[с. 53]

[*Craig*] Как актер свободен от режиссера, так и режиссер свободен от автора. Ремарка последнего для режиссера лишь необходимость, вызванная техникой того времени, когда пьеса писалась. Подслушав внутренний диалог, режиссер свободно выявляет {47} его в ритме дикции и ритме пластики актера, считаясь лишь с теми ремарками автора, которые вне плана технической необходимости.

### К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 годаII

[с. 66]

И ВОТ ВАГНЕР ВЗЫВАЕТ К АРХИТЕКТУРЕ. ПУСТЬ АРХИТЕКТОР ПОСТАВИТ СЕБЕ ЗАДАЧЕЙ ПОСТРОИТЬ ЗДАНИЕ ТЕАТРА ТАК, ЧТОБЫ ЧЕЛОВЕК БЫЛ «ОБЪЕКТОМ ИСКУССТВА ДЛЯ САМОГО СЕБЯ». КАК ТОЛЬКО ЖИВОЙ ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА ПРЕВРАЩАЕТСЯ В ЕДИНИЦУ ПЛАСТИЧЕСКУЮ, ТАК ТОТЧАС ЖЕ ВСПЛЫВАЕТ ПРОБЛЕМА НОВОЙ СЦЕНЫ (В СМЫСЛЕ ЕЕ АРХИТЕКТУРЫ).

[с. 67]

Для «выходов» и «уходов» следовало бы использовать не глубину сцены, а боковые кулисы, — иными словами, следовало бы повернуть сцену другою стороною к публике, — поставить в профиль все то, что нам представляется en face.

«Театры глубоки и высоки, вместо того чтобы быть широкими и неглубокими, наподобие барельефа». [*Как мистериальные подмостки*!] Тик полагал, что *староанглийская сцена имела некоторое сходство с греческой*. Ему нравилось в ней то, что, во-первых, она обо всем лишь намекала; во-вторых, то, что сцена (в тесном смысле слова) *была впереди*; все то, что можно бы было назвать нашими кулисами, представляло зрителю действие в непосредственной близости; и фигуры актеров, находившихся на подмостках, ни на секунду не терялись у зрителей из виду, как фигуры на цирковой арене.

[с. 68]

ИЗ ТОГО, ЧТО ВЫСКАЗАЛ ВАГНЕР ПО ПОВОДУ МЕСТА ЖИВОПИСИ НА СЦЕНЕ, — О ПЕРЕДНЕМ ПЛАНЕ В РУКАХ АРХИТЕКТОРА, О ХУДОЖНИКЕ, КОТОРОГО ОН ЗОВЕТ В ТЕАТР НЕ ДЛЯ ОДНОЙ ЖИВОПИСИ (ОНА ИМЕЕТ МЕСТО ЛИШЬ КАК HINTERGRUND <задний план — *нем*.>), НО И ДЛЯ РЕЖИССУРЫ; ИЗ ТОГО, ЧТО В ДРУГИХ МЕСТАХ ВАГНЕР {48} ПИШЕТ О STIMMUNG <настроении — *нем*.> ВО ВСЕМ, ЧТО КАСАЕТСЯ ОСВЕЩЕНИЯ, ЛИНИЙ, КРАСОК, О КРАЙНЕЙ НЕОБХОДИМОСТИ ХОРОШО ВИДЕТЬ ЧЕКАНКУ ДВИЖЕНИЙ И ЖЕСТОВ АКТЕРА, ЕГО МИМИКИ, ОБ АКУСТИЧЕСКИХ УСЛОВИЯХ, ВЫГОДНЫХ ДЛЯ ДЕКЛАМАЦИИ АКТЕРА, ИЗ ВСЕГО ЭТОГО ЯСНО, ЧТО БАЙРЕЙТСКАЯ СЦЕНА НЕ МОГЛА УДОВЛЕТВОРИТЬ ПОДОБНОГО РОДА ТРЕБОВАНИЯМ ВАГНЕРА, ИБО ОНА ЕЩЕ НЕ ОКОНЧАТЕЛЬНО ПОРВАЛА СВЯЗЬ С ТРАДИЦИЯМИ РЕНЕССАНСНОЙ СЦЕНЫ, А ГЛАВНОЕ, РЕЖИССЕРЫ, ИНСЦЕНИРОВАВШИЕ ВАГНЕРА, НЕ СЧИТАЛИ НУЖНЫМ ПРИНИМАТЬ ВО ВНИМАНИЕ ОСНОВНОЙ ВЗГЛЯД ЭТОГО РЕФОРМАТОРА НА СЦЕНУ КАК НА *ПЬЕДЕСТАЛ ДЛЯ СКУЛЬПТУРЫ*.

### III

[с. 69]

Пратикабли-рельефы — это те части материала, дополнительного к декорациям, которые не иллюзорны для глаз зрителя, но овеществлены; они дают актеру возможность прикасаться к ним — служат как бы пьедесталом для скульптуры. Таким образом, первый план, превращенный в «рельеф-сцену» и сильно отдаленный от живописи, поставленной во втором плане, дает возможность избежать той обычной неприятности для эстетического вкуса зрителя, когда тело человеческое (три измерения) стоит рядом с живописью (два измерения), — неприятности, которая еще возрастает, когда противоречие между фиктивной сущностью декораций и тем «настоящим», что вносит на сцену своим телом актер, стараются смягчить введением рельефа в самую картину, т. е. в тех случаях, когда живопись, являясь не только как Hintergrund, но находясь и на переднем плане, попадает в одну плоскость с рельефами. «ВВОДИТЬ РЕЛЬЕФ В КАРТИНУ, ВВОДИТЬ МУЗЫКУ В ЧТЕНИЕ, ЖИВОПИСЬ В СКУЛЬПТУРУ — ВСЕ ЭТО ТАКИЕ ПРОМАХИ ПРОТИВ “ХОРОШЕГО ВКУСА”, КОТОРЫЕ КОРОБЯТ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЧУВСТВО» (Бенуа). [*Однако что вы скажете про «подкрашенные» греческие статуи*?]

[с. 71 – 72]

Раз сцена должна оберегать принцип движения тела в пространстве, она должна быть конструирована так, чтобы линии ритмических выявлений выступали отчетливо. Отсюда — все то, что служит пьедесталом актеру, все то, на что он || облокачивается, {49} с чем соприкасается — все скульптурно, а расплывчатость живописи отдана фону.

[*15/V‑20*] САМАЯ БОЛЬШАЯ НЕПРИЯТНОСТЬ — СЦЕНИЧЕСКИЙ ПОЛ, ЕГО РОВНАЯ ПЛОСКОСТЬ. КАК СКУЛЬПТОР МНЕТ ГЛИНУ, ПУСТЬ ТАК БУДЕТ ИЗМЯТ ПОЛ СЦЕНЫ И ИЗ ШИРОКО РАСКИНУТОГО ПОЛЯ ПРЕВРАТИТСЯ В КОМПАКТНО СОБРАННЫЙ РЯД ПЛОСКОСТЕЙ РАЗЛИЧНЫХ ВЫСОТ.

[с. 72 – 73]

А МЕЖДУ ТЕМ ВАЖНО СОЗДАТЬ ГАРМОНИЮ МЕЖДУ ПЛОСКОСТЬЮ, НА КОТОРОЙ ДВИЖУТСЯ ФИГУРЫ АКТЕРОВ, И ИХ ФИГУРАМИ, А ТАКЖЕ МЕЖДУ ФИГУРАМИ И ТЕМ, ЧТО НАПИСАНО НА ХОЛСТАХ.

ХУДОЖНИКА ЗАНИМАЕТ ИСКАНИЕ КРАСОК И ЛИНИЙ В ЧАСТИ ЦЕЛОГО (В ДЕКОРАЦИЯХ), ЦЕЛОЕ (ВЕСЬ АНТУРАЖ СЦЕНЫ) ОН ПРЕДОСТАВЛЯЕТ РЕЖИССЕРУ. НО ЭТО НЕПОСИЛЬНАЯ ЗАДАЧА ДЛЯ НЕХУДОЖНИКА, Т. Е. РЕЖИССЕРА БЕЗ СПЕЦИАЛЬНЫХ ЗНАНИЙ РИСУНКА (ПРИ ОБРЕТЕННЫХ ЛИ В КЛАССАХ ЖИВОПИСИ ИЛИ ДОБЫТЫХ ИН‑|| ТУИТИВНО). В РЕЖИССЕРЕ ДОЛЖНЫ ТВОРИТЬ СКУЛЬПТОР И АРХИТЕКТОР.

[с. 73]

В МЕТОДЕ РАБОТЫ РЕЖИССЕРА БОЛЬШОЕ ПРИБЛИЖЕНИЕ К АРХИТЕКТОРУ, В МЕТОДЕ АКТЕРА ПОЛНОЕ СОВПАДЕНИЕ СО СКУЛЬПТОРОМ, ИБО КАЖДЫЙ ЖЕСТ АКТЕРА, КАЖДЫЙ ПОВОРОТ ГОЛОВЫ, КАЖДОЕ ДВИЖЕНИЕ — СУТЬ ФОРМЫ И ЛИНИИ СКУЛЬПТУРНОГО ПОРТРЕТА.

### IV

[с. 75]

ВАГНЕР ОТВЕРГАЛ ИСТОРИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ; ПО МНЕНИЮ ЕГО, ПЬЕСЫ НЕ ДОЛЖНЫ БЫТЬ ОТДЕЛЬНЫМ, ИНДИВИДУАЛЬНЫМ СОЗДАНИЕМ СУБЪЕКТИВНОГО ПОЭТА, КОТОРЫЙ ПО-СВОЕМУ РАСПОРЯЖАЕТСЯ С ИМЕЮЩИМСЯ В ЕГО РУКАХ МАТЕРИАЛОМ; ОН ХОЧЕТ, ЧТОБЫ ОНИ ВОЗМОЖНО БОЛЕЕ НОСИЛИ НА СЕБЕ ОТПЕЧАТОК НЕОБХОДИМОСТИ, ЧЕМ И ОТЛИЧАЮТСЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ВЫШЕДШИЕ ИЗ НАРОДНОГО ПРЕДАНИЯ.

И ВОТ ВАГНЕР, ОТВЕРГНУВ ИСТОРИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ, ОТНЫНЕ ОБРАЩАЕТСЯ ТОЛЬКО К МИФАМ.

Лихтенберже так изложил мысли Вагнера о преимуществе мифа над историческим сюжетом:

{50} *«МИФЫ НЕ НОСЯТ НА СЕБЕ КЛЕЙМА СТРОГО ОПРЕДЕЛЕННОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭПОХИ*[[91]](#footnote-7); ДЕЛА, О КОТОРЫХ ОНИ ПОВЕСТВУЮТ, СОВЕРШАЮТСЯ ГДЕ-ТО ОЧЕНЬ ДАЛЕКО, В УМЕРШЕМ ПРОШЛОМ, ГЕРОИ, КОТОРЫХ ОНИ ВОСПЕВАЮТ, *СЛИШКОМ ПРОСТЫ И ЛЕГКИ ДЛЯ ИЗОБРАЖЕНИЯ НА СЦЕНЕ*, ОНИ ЖИВУТ УЖЕ В ВООБРАЖЕНИИ НАРОДА, КОТОРЫЙ СОЗДАЛ ИХ, И *ДОСТАТОЧНО НЕСКОЛЬКО ОПРЕДЕЛЕННЫХ ШТРИХОВ*, ЧТОБЫ ВЫЗВАТЬ ИХ; ИХ ЧУВСТВОВАНИЯ — ПРОИЗВОЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТАРНЫЕ ЭМОЦИИ, ИСКОНИ ВОЛНОВАВШИЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ СЕРДЦЕ; ЭТО ВСЕ — ДУШИ СОВСЕМ ЮНЫЕ, ПРИМИТИВНЫЕ, НОСЯЩИЕ В САМИХ СЕБЕ ПРИНЦИП ДЕЙСТВИЯ, У КОТОРЫХ НЕТ НИ НАСЛЕДСТВЕННЫХ ПРЕДРАССУДКОВ, НИ УСЛОВНЫХ МНЕНИЙ. [*Вот исток той воспетой фантазии медиевального зрителя! Жизнь Христа — это ли не живущее в благочестивом воображении религиозных Средних веков*!] ВОТ КАКИЕ ГЕРОИ, КАКИЕ ПОВЕСТВОВАНИЯ ГОДЯТСЯ ДЛЯ ДРАМАТУРГОВ».

[с. 76 – 77]

Несмотря на то, что Вагнер «вполне сознательно» погружался только в глубины душевного мира своих героев, несмотря на то, что он все свое внимание фиксировал лишь на психологической стороне мифа, — художник и режиссер, приступая к инсценированию «Тристана и Изольды», должны || непременно заботиться о выявлении такого тона постановки, чтобы не пропал сказочный элемент пьесы, чтобы зритель непременно перенесся в атмосферу среды. Это ничуть не может помешать основной задаче Вагнера выделить из легенды моральный элемент ее. А как среда далеко не вся отражена в предметах быта и более всего отражена в ритме языка поэтов, в красках и линиях мастеров кисти, художник вступает на сцену прежде всего затем, чтобы, приготовив сказочный фон, любовно нарядить действующих лиц в ткани, созданные лишь его фантазией, в такие ткани, красочные пятна которых могли бы напомнить нам истлевающие страницы старых фолиантов. И КАК ДЖОТТО, МЕМЛИНГ, БРЕЙГЕЛЬ, ФУКЭ СПОСОБНЫ ВВЕСТИ НАС В АТМОСФЕРУ ЭПОХИ БОЛЬШЕ, ЧЕМ ИСТОРИК, ТАК ХУДОЖНИК, ИЗ ФАНТАЗИИ СВОЕЙ ВЫХВАТИВШИЙ ВСЕ ЭТИ НАРЯДЫ И АКСЕССУАРЫ, ЗАСТАВИТ НАС ПОВЕРИТЬ В ТО, ЧТО ВСЕ ЭТО ТАК И БЫЛО КОГДА-ТО, ГОРАЗДО УБЕДИТЕЛЬНЕЕ, ЧЕМ ТОТ, КТО ЗАХОТЕЛ БЫ ПОВТОРИТЬ НА СЦЕНЕ ОДЕЖДЫ И БУТАФОРИЮ МУЗЕЙНЫХ КОМНАТ.

{51} [с. 77 – 78]

Гейер, как художник, был специалистом всего лишь по портретам, но не надо забывать, что он вместе с тем был и комедиантом. Актерами были и брат, и сестра Вагнера. Вагнер посещал, конечно, спектакли и с участием Гейера, и с участием брата и сестры. И вот, скорее кулисы, в которых толкался молодой Вагнер, могли повлиять на богатое декоративными замыслами воображение его. В отъезде Лоэнгрина в лодке, везомой лебедем, я бы не стал ви‑|| деть картины, «которым нет до сих пор равных в искусстве», я бы сказал скорее, что на них лежит отпечаток кулис провинциального немецкого города среднего вкуса. [*Очень верно*!]

Художник Ансельм Фейербах оставил нам такие строки о современном Вагнеру театре: «Я ненавижу современный театр, так как глаза у меня зорки и я не могу не видеть всей этой мишуры бутафории и мазни грима. От глубины души ненавижу я утрировку в области декоративного искусства. Она развращает публику, разгоняет последние остатки чувства прекрасного и поддерживает варварские вкусы; искусство отвращается от такого театра и отрясает прах от ног своих». [*Кому, кому, а только не Feyerbach’у*[[92]](#endnote-87) *это говорить*!]

Талант «фрескового живописца», приписываемый Вагнеру многими, можно оспаривать, стоит только поглубже вникнуть в ремарки композитора, которые обнаруживают, что Вагнер был больше творцом слуха, чем творцом глаза.

[с. 78 – 79]

Ремарки автора зависят от уровня сценической техники того времени, когда пишется пьеса. Изменилась техника сцены || И РЕМАРКИ АВТОРА ДОЛЖНЫ БЫТЬ РАССМАТРИВАЕМЫ ЛИШЬ СКВОЗЬ ПРИЗМУ СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНИЧЕСКОЙ ТЕХНИКИ[[93]](#footnote-8).

{52} [с. 79 – 80]

[*См. «Deutsche Dramaturgic» W. Scholz’а — Düsseldorfen Aufänge*.] О «Лагере Валленштейна» К. Иммерман писал так: «В постановках таких пьес вся суть в том, чтобы так проэксплоатировать фантазию зрителя, чтобы он поверил в то, чего нет».

Можно загромоздить огромную сцену всевозможными подробностями и все-таки не поверить, что перед вами корабль. О, какая трудная задача изобразить на сцене палубу движущегося корабля! ПУСТЬ ОДИН ТОЛЬКО ПАРУС, ЗАКРЫВАЮЩИЙ ВСЮ СЦЕНУ, ПОСТРОИТ КОРАБЛЬ ЛИШЬ В ВООБРАЖЕНИИ ЗРИТЕЛЯ. «Не‑|| многим сказать много — вот в чем суть. Мудрейшая экономия при огромном богатстве, это у художника все. Японцы рисуют одну расцветшую ветку — и это вся весна. У нас рисуют всю весну — и это даже не расцветшая ветка!»[[94]](#footnote-9)

Третий акт, где по Вагнеру сцена загромождена и высокими замковыми постройками, и бруствером с дозорной вышкой посредине, и воротами замка в глубине сцены, и развесистой липой, у нашего художника выражен лишь унылым простором горизонта и печальными голыми скалами Бретани[[95]](#footnote-10).

### **{****53}** Вторая частьИз дневника (1906 – 1912)I. Max Reinhardt (Berliner Kammerspiele)(1907 г.)

[с. 84]

«Условный театр» следует говорить совсем не так, как говорят: «античный театр», «театр средневековых мистерий», «театр эпохи Возрождения», «театр Шекспира», «театр Мольера», «театр Вагнера», «театр Чехова», «театр Метерлинка», «театр Ибсена». Все эти наименования, начиная с «античного театра» и кончая «театром Ибсена», заключают в себе понятия, обнимающие собой литературный стиль драматических произведений в связи с понятием каждого родоначальника данной театральной эпохи о сущности трагического и комического, о задачах театра и т. д. НАЗВАНИЕ ЖЕ «УСЛОВНЫЙ ТЕАТР» ОПРЕДЕЛЯЕТ СОБОЙ ЛИШЬ ТЕХНИКУ СЦЕНИЧЕСКИХ ПОСТАНОВОК. ЛЮБОЙ ИЗ ПЕРЕЧИСЛЕННЫХ ТЕАТРОВ МОЖЕТ БЫТЬ ПОСТРОЕН ПО ЗАКОНАМ УСЛОВНОЙ ТЕХНИКИ, И ТОГДА ТАКОЙ ТЕАТР БУДЕТ «УСЛОВНЫМ ТЕАТРОМ»; если же любой из этих театров будет строиться по законам натуралистической техники, — такой театр будет превращен в «натуралистический театр».

[*См. мой № 53 о доли участия писателей в создании натурализма. «Они видят свое творение реально, а не театрально». Отсюда и склонение интерпретации в сию сторону. 5/Х‑19*] У нас принято: сказав — «натуралистический театр», подразумевать тотчас бытовую и тенденциозную литературу; говоря — «условный театр», непременно упомянуть Метерлинка и символическую драму. Но разве «натуралистический театр», ставя на своей сцене, по методу своего режиссера, «Слепых» Метерлинка или иную какую-нибудь символическую драму, перестает быть натуралистическим и становится «условным»? И разве «условным театром» не будет тот, который, представляя рядом с Метерлинком Ведекинда, рядом с Софоклом Леонида Андреева, инсценирует эти пьесы по методу условной техники?

{54} [с. 86]

УСЛОВНЫЙ МЕТОД ПОЛАГАЕТ В ТЕАТРЕ ЧЕТВЕРТОГО *ТВОРЦА* — ПОСЛЕ АВТОРА, АКТЕРА И РЕЖИССЕРА; ЭТО — *ЗРИТЕЛЬ*. УСЛОВНЫЙ ТЕАТР СОЗДАЕТ ТАКУЮ ИНСЦЕНИРОВКУ, ГДЕ ЗРИТЕЛЮ СВОИМ ВООБРАЖЕНИЕМ, *ТВОРЧЕСКИ*, ПРИХОДИТСЯ *ДОРИСОВЫВАТЬ* ДАННЫЕ СЦЕНОЙ *НАМЕКИ*. [*Новейшая живопись тоже*?]

УСЛОВНЫЙ ТЕАТР ТАКОВ, ЧТО ЗРИТЕЛЬ «НИ ОДНОЙ МИНУТЫ НЕ ЗАБЫВАЕТ, ЧТО ПЕРЕД НИМ АКТЕРЫ, КОТОРЫЕ ИГРАЮТ, А АКТЕРЫ, ЧТО ПЕРЕД НИМИ ЗРИТЕЛЬНЫЙ ЗАЛ, А ПОД НОГАМИ СЦЕНА, А ПО БОКАМ — ДЕКОРАЦИИ. КАК В КАРТИНЕ: ГЛЯДЯ НА НЕЕ, НИ НА МИНУТУ НЕ ЗАБЫВАЕШЬ, ЧТО ЭТО — КРАСКИ, ПОЛОТНО, КИСТЬ, А ВМЕСТЕ С ТЕМ ПОЛУЧАЕШЬ ВЫСШЕЕ И ПРОСВЕТЛЕННОЕ ЧУВСТВО ЖИЗНИ. И ДАЖЕ ЧАСТО ТАК: ЧЕМ БОЛЬШЕ *КАРТИНА*, ТЕМ СИЛЬНЕЕ ЧУВСТВО *ЖИЗНИ*»[[96]](#footnote-11).

[с. 87]

Это значит, что он не умеет создавать художественно-ценные линии и углы из живых фигур (не mise-en-scène) в связи с линиями и углами всего декоративного замысла, не умеет распоряжаться движением живых фигур в связи с постижением тайны неподвижности, не знает, что частая смена группировок, прежде «нужная», когда царил принцип богатства «планировочных мест» (по ним перемещались актеры часто из-за одного лишь разнообразия зрительных впечатлений), теперь признается художественно-бестактной, тем более что частые «переходы» действующих лиц созданы для любопытных группировок во имя таковых, а не во имя пластической необходимости трагического или иного психологического момента. [*«Чудо стр*[*анника*] *Антония» в Передв*[*ижном*] *театре*[[97]](#endnote-88).]

[с. 87 – 88]

Смел опыт Рейнхарда заменить обычные рисованные декорации простыми однотонными «сукнами» (intérieur) и однотонным тюлем (extérieur). Но страшно, когда со сцены веет знакомыми мотивами из «модернистских» журналов [!], вроде «Die Kunst», «The Studio», «Jugend». Страшно, если art || nouveau и modern style, которые теперь всюду [!] — на тросточках, на домах, в кондитерских и на плакатах, — проникнут на сцену, хоть и в более благородных формах.

{55} [с. 88]

Вместо рисованного леса у Рейнхарда просто ряд тюлей, выкроенных так, что вся композиция намекает, что это extérieur. В СЕРЕДИНЕ СКВОЗЬ ВЫРЕЗАННУЮ В ЭТИХ ТЮЛЯХ АРКУ ВИДНО НЕБО, КОТОРОЕ МЕНЯЕТ СВОИ КРАСКИ СОЗВУЧНО С ХОДОМ ТРАГЕДИИ (ЯПОНСКИЙ ПРИЕМ).

[с. 89]

Изысканная простота — вот задача для режиссера условного театра.

### III

[с. 98]

ПОЧЕМУ НЕ МОГУТ В ОДНОМ АККОРДЕ СТРОЙНОЙ ГАРМОНИИ СЛИТЬСЯ: БЛАГОРОДНЫЙ РЕАЛИЗМ СТАРИННЫХ АКТЕРОВ, СЕДАЯ ПЫЛЬ СТАРЫХ ДОМОВ В ДЕКОРАЦИЯХ НОВЫХ ХУДОЖНИКОВ И ВЕЩИЕ СТРОКИ СТАРОЙ КНИГИ, ЗАЖИВШИЕ В УСТАХ АКТЕРОВ ПО-НОВОМУ ПОД ВЛИЯНИЕМ ТОЛКОВАНИЙ СЦЕНИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ ВО ВКУСЕ МЕРЕЖКОВСКОГО?

[с. 100]

Когда же страна пытается выковать лик нового общества путем спокойного культурного созидания, тогда встает перед нами другая проблема — *Театр как Празднество*. Тогда Дом Искусств перестает быть средством и становится целью.

### IV

[с. 101]

Поставить в связь судьбы Дома Искусств с судьбами общественных переживаний — задача историка культуры и искусства. Мне хочется лишь отметить, что характерной чертой *кризиса* нашего театра является то, что драматург сделался прислужником общества. Общество, переживающее время социально-политического устроительства, привыкает смотреть на театр не как на цель, а как на средство: разве не средством пропаганды был театр в «дни свободы», разве не средством развлечения был он в дни политического утомления? И только двух мотивов ждет по привычке «интеллигенция» {56} от сцены: либо тенденции, либо развлечения. А драматурги — пусть за меня скажет один из моих любимых поэтов — они «низошли в наши будни… разучились будить… высокие чувства, охладели к театральному действию и углубились в безысходную психологию» (А. Блок[[98]](#footnote-12)). Театр русский упал. То, что в наши дни представляется на сценах, за небольшим исключением — антиискусство, быть может, «литература», но не искусство! Появился особый род пьес, о котором говорят: «литературная драма». Как не повторить восклицание Вагнера: «Сделалось возможным неслыханное: стали создаваться драмы — для чтения».

### VI. Русские драматурги(Опыт классификации, с приложением схемы развития русской драмы)

[с. 107]

Репертуар — это уже Театр.

МЫ ЗНАЕМ ИСПАНСКИЙ ТЕАТР XVII ВЕКА ПОТОМУ, ЧТО ОН ОСТАВИЛ НАМ ПЬЕСЫ ТИРСО ДЕ МОЛИНА, ЛОПЕ-ДЕ-ВЕГА, КАЛЬДЕРОНА, СЕРВАНТЕСА.

[с. 108 – 109]

У нас в царствование Императрицы Анны Иоанновны русская публика имела счастие видеть подлинные пьесы comedia dell’arte в исполнении отличных итальянских актеров[[99]](#footnote-13).

И по драматургии XVIII века и начала XIX века можно проследить, как крепко завязан узел влияния этих пришлых итальянцев. Итальянскими сюжетами пользуется Княжнин, но самые звонкие отголоски итальянских комедий, представлявшихся при дворе Анны Иоанновны, до сих пор звучат в балаганах средней полосы России. Традиции comedia || dell’arte, совсем отвергнутые русским актером, прочно укореняются в балаганах русского народа. И если Княжнин[[100]](#endnote-89) и не нашел себе преемника, театр итальянцев все-таки не оставит без своего влияния дальнейшие судьбы русского театра.

{57} [с. 110]

Что бы мог сделать для театра Пушкин, если бы он знал испанцев, когда, учась у Шекспира, он все же изменяет Театру характеров во имя Театра действия. «Возможна ли трагедия без действия? — спрашивает Аверкиев[[101]](#endnote-90) и отвечает: — Нет». А возможна ли она без характеров? «Да, без них еще возможна».

[с. 110 – 111]

«Напрасно мы стали бы искать у великих древних трагиков чего-либо подобного; они иначе понимают трагическое»: возбуждая трагический страх, они возбуждают еще и сострадание, в чем, по Аверкиеву, и есть единственное назначение трагедии. У Пушкина мотив *поборения страсти* нашел свое поэтическое выражение в образе Татьяны. Свойство Пушкина — *спокойное созерцание действительности*, а поэт, обладающий спокойствием созерцания, может яснее и полнее других выразить те идеи, где спокойствие будет необходимым *признаком. В «Борисе Годунове»* Пушкин рисует характер не при помощи страсти, как Шекспир, а при помощи роковой и неизбежной судьбы, вызванной тяжким грехом Бориса. Мотив этот сближает трагедию Пушкина с || трагедиями древнегреческих трагиков и испанцев, поскольку последние в этом отношении стремились следовать законам античной трагедии.

Лермонтов, «Маскарад» которого цензура запрещает за избыток страстей, стремится прежде всего создать Театр действия. В насыщенной демонизмом сфере своих драм Лермонтов в быстро мчащихся одна за другой сценах развертывает трагедию людей, бьющихся в мщении за поруганную честь, метущихся в безумии от любви, в роковом круге игроков, в убийствах сквозь слезы и в смехе после убийства. От «Наказание не мщение» Лопе-де-Веги вихрь трагического таланта Лермонтова несет наше воспоминание к лучшим страницам «Осужденного за недостаток веры» Тирсо де Молины[[102]](#footnote-14). «Два брата», пьеса, которую многие из солидных издателей Лермонтова выбрасывают из полного собрания сочинений поэта, считая, вероятно, драму эту за юношеское его произведение, — эта {58} лучшая после «Маскарада» драма Лермонтова — вводит нас в стихию Испанского театра яркой обрисовкой драматических характеров и остротою интриги. И начинает-то Лермонтов свой Театр пробой написать испанскую трагедию.

[с. 112]

СЕРДЦЕМ РУССКОГО ТЕАТРА СТАНОВИТСЯ ТОТ РЕПЕРТУАР, КОТОРЫЙ, КАК И В ПЕРИОД ПЫШНОГО РАСЦВЕТА ЗАПАДНЫХ ТЕАТРОВ XVII ВЕКА, ДЕЛАЕТ ДЛЯ СЕБЯ ОБЯЗАТЕЛЬНЫМ: В ПЛАНЕ ИДЕЙНОМ — ПУЛЬСИРОВАТЬ В ТАКТ НАРОДНЫХ ПЕРЕЖИВАНИЙ, В ПЛАНЕ ТЕХНИЧЕСКОМ — СОЗДАТЬ ТЕАТР ДЕЙСТВИЯ С МУЗЫКОЙ ТРАГИЧЕСКОГО ПАФОСА (ЛЕРМОНТОВ) И ТЕАТР ГРОТЕСКА, ПРЕОБРАЖАЮЩЕГО ВСЯКИЙ «ТИП» В ТРАГИКОМИЧЕСКУЮ ГРИМАСУ В ДУХЕ ТО ЛЕОНАРДО-ДА-ВИНЧИ, ТО ГОЙИ (ГОГОЛЬ).

### VII. Старинный театр в С.‑Петербурге(первый период)

[с. 117]

«Старинный театр» мог выбрать два пути: или 1) взяв пьесы старых театров, подчинить инсценировки этих пьес методу археологии, то есть заботиться прежде всего о точности сценической реконструкции, или 2) ВЗЯВ ПЬЕСЫ, НАПИСАННЫЕ В *МАНЕРЕ* СТАРЫХ ТЕАТРОВ, ИНСЦЕНИРОВАТЬ ИХ В СВОБОДНОЙ КОМПОЗИЦИИ НА ТЕМУ ПРИМИТИВНОГО ТЕАТРА (ТАК, НАПРИМЕР, ИНСЦЕНИРОВАНА БЫЛА МНОЮ «СЕСТРА БЕАТРИСА» В ТЕАТРЕ В. Ф. КОМИССАРЖЕВСКОЙ).

[с. 119]

В приемах режиссеров «Старинного театра» — черты примитивизма. Это сближает их замыслы с замыслами режиссера «Драматического театра» («Сестра Беатриса»). Но у последнего эта манера инсценировать пьесу в приеме примитивов вытекла из необходимости слить инсценировку в единстве со стилизованным текстом. А в «Старинном театре»? — У зрителя вдруг возникает такое отношение, будто его актеры пародируют исполнителей {59} «Сестры Беатрисы». Этому помогло еще и то, что в моралите «Нынешние братья», в жестах и движениях, черты примитивизма выполнялись актерами с явной иронией. «Весы» (1908, № 4) отметили: «Современные исполнители особенно подчеркивают курьез и наивность прошлого и, злоупотребляя этим и утрируя, вызывают часто неуместный смех». Вот, вот! Прием примитивизма не взят объективно. Зачем понадобилось это *подчеркиванье курьезов*? В приемах традиционных театров нет ни единого жеста, нет ни единого движения, которые могли бы показаться современной публике бестактными. НАДО ТОЛЬКО СОЗДАТЬ ТУ ВЕРНУЮ СРЕДУ, В КОТОРОЙ ВСЯКИЙ ЖЕСТ, ВСЯКОЕ ДВИЖЕНИЕ ТРАДИЦИОННОЙ СЦЕНЫ СТАНОВЯТСЯ УБЕДИТЕЛЬНЫМИ И В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОГО ЗРИТЕЛЬНОГО ЗАЛА.

### VIII. К постановке «Дон-Жуана» Мольера

[с. 121]

Говоря о приемах, какие имеются к услугам режиссеров, стремящихся к воссозданию сценических особенностей образцовых театральных эпох, говоря о двух приемах для режиссеров, вступающих на путь инсценирования пьес старых театров, я не упомянул об одном возможном исключении из предлагаемого правила. При постановке пьесы одного из старых театров ничуть не обязательно подчинять ее инсценировку, как я писал, методу *археологии*, — в деле реконструкции режиссеру нет надобности заботиться о точном воспроизведении архитектурных особенностей старинных сцен. ИНСЦЕНИРОВКУ ПОДЛИННОЙ ПЬЕСЫ СТАРОГО ТЕАТРА МОЖНО СДЕЛАТЬ *В СВОБОДНОЙ КОМПОЗИЦИИ* В ДУХЕ ПРИМИТИВНЫХ СЦЕН, ПРИ НЕПРЕМЕННОМ УСЛОВИИ, ОДНАКО: ПРИСТУПАЯ К ИНСЦЕНИРОВАНИЮ, ВЗЯТЬ ОТ СТАРЫХ СЦЕН *СУЩНОСТЬ* АРХИТЕКТУРНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ, НАИБОЛЕЕ ВЫГОДНО ПОДХОДЯЩИХ К ДУХУ ИНСЦЕНИРУЕМОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.

[с. 123]

ИЗ ОПИСАНИЙ ЯПОНСКИХ ТЕАТРАЛЬНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ ПРИБЛИЗИТЕЛЬНО ТОГО ЖЕ ВРЕМЕНИ, КОГДА ВО ФРАНЦИИ ЦАРИЛ ТЕАТР МОЛЬЕРА, МЫ УЗНАЕМ, {60} ЧТО ОСОБЫЕ ПРИСЛУЖНИКИ НА СЦЕНЕ, — ТАК НАЗЫВАЕМЫЕ КУРОМБО, — В ОСОБЫХ ЧЕРНЫХ КОСТЮМАХ, НАПОДОБИЕ РЯС, СУФЛИРОВАЛИ АКТЕРАМ СОВСЕМ НА ВИДУ. КОГДА У АКТЕРА, ИСПОЛНЯЮЩЕГО ЖЕНСКУЮ РОЛЬ[[103]](#footnote-15), В МИНУТУ ПАТЕТИЧЕСКОГО ПОДЪЕМА РАСТРЕПАЛСЯ КОСТЮМ, КУРОМБО СПЕШИТ РАЗЛОЖИТЬ ЕГО ШЛЕЙФ В КРАСИВЫЕ СКЛАДКИ И ПОПРАВЛЯЕТ АКТЕРУ ПРИЧЕСКУ. НА ИХ ОБЯЗАННОСТИ ЛЕЖИТ УБИРАТЬ СО СЦЕНЫ БРОШЕННЫЕ ИЛИ ЗАБЫТЫЕ АКТЕРАМИ ПРЕДМЕТЫ. ПОСЛЕ БИТВЫ КУРОМБО УНОСЯТ СО СЦЕНЫ ПОТЕРЯННЫЕ ГОЛОВНЫЕ УБОРЫ, ОРУЖИЕ, ПЛАЩИ. КОГДА ГЕРОЙ УМИРАЕТ НА СЦЕНЕ, КУРОМБО СПЕШИТ НАБРОСИТЬ НА ТРУП ЧЕРНЫЙ ПЛАТОК, И ПОД ПРИКРЫТИЕМ ПЛАТКА «УБИТЫЙ АКТЕР» УБЕГАЕТ СО СЦЕНЫ. КОГДА ПО ХОДУ ДЕЙСТВИЯ СТАНОВИТСЯ НА СЦЕНЕ ТЕМНО, КУРОМБО, ПРИСТРОИВШИСЬ НА КОРТОЧКАХ У НОГ ГЕРОЯ, ОСВЕЩАЕТ ЛИЦО АКТЕРА СВЕЧОЙ, ПРИКРЕПЛЕННОЙ НА КОНЦЕ ДЛИННОЙ ПАЛКИ. [*Какая прелесть*!]

[с. 124]

НА КРАЙНЕМ ЗАПАДЕ (ФРАНЦИЯ, ИТАЛИЯ, ИСПАНИЯ, АНГЛИЯ) И НА КРАЙНЕМ ВОСТОКЕ ЕВРОПЫ, В ПРЕДЕЛАХ ОДНОЙ ЭПОХИ (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XVI И ВЕСЬ XVII ВЕК). ТЕАТР ЗВЕНИТ БУБЕНЦАМИ ЧИСТОЙ ТЕАТРАЛЬНОСТИ.

[с. 124]

Наподобие цирковой арены, стиснутой со всех сторон кольцом зрителей, просцениум придвинут близко к публике для того, чтобы не затерялся в пыли кулис ни единый жест, ни единое движение, ни единая гримаса актера. И смотрите, как обдуманно тактичны все эти жесты, движения, позы и гримасы актера просцениума. Еще бы! Разве мог быть терпим актер с напыщенной аффектацией, с недостаточно гибкой гимнастичностью телесных движений при той близости, в какую ставил актера ПО ОТНОШЕНИЮ К ЗРИТЕЛЮ ПРОСЦЕНИУМ СТАРОАНГЛИЙСКОЙ, СТАРОИСПАНСКОЙ, СТАРОИТАЛЬЯНСКОЙ ИЛИ СТАРОЯПОНСКОЙ СЦЕНЫ.

{61} [с. 127]

СОТНИ ВОСКОВЫХ СВЕЧЕЙ В ТРЕХ ЛЮСТРАХ СВЕРХУ И В ДВУХ ШАНДАЛАХ НА ПРОСЦЕНИУМЕ, АРАПЧАТА, ДЫМЯЩИЕ ПО СЦЕНЕ ДУРМАНЯЩИМИ ДУХАМИ, КАПАЯ ИХ ИЗ ХРУСТАЛЬНОГО ФЛАКОНА НА РАСКАЛЕННУЮ ПЛАТИНУ, АРАПЧАТА, ШНЫРЯЮЩИЕ ПО СЦЕНЕ, ТО ПОДНИМАЯ ВЫПАВШИЙ ИЗ РУК ДОН-ЖУАНА КРУЖЕВНОЙ ПЛАТОК, ТО ПОДСТАВЛЯЯ СТУЛЬЯ УТОМЛЕННЫМ АКТЕРАМ, АРАПЧАТА, СКРЕПЛЯЮЩИЕ ЛЕНТЫ НА БАШМАКАХ ДОН-ЖУАНА, ПОКА ОН ВЕДЕТ СПОР С СГАНАРЕЛЕМ, АРАПЧАТА, ПОДАЮЩИЕ АКТЕРАМ ФОНАРИ, КОГДА СЦЕНА ПОГРУЖАЕТСЯ В ПОЛУМРАК, АРАПЧАТА, УБИРАЮЩИЕ СО СЦЕНЫ ПЛАЩИ И ШПАГИ ПОСЛЕ ОЖЕСТОЧЕННОГО БОЯ РАЗБОЙНИКОВ С ДОН-ЖУАНОМ, АРАПЧАТА, ЛЕЗУЩИЕ, КОГДА ЯВЛЯЕТСЯ СТАТУЯ КОМАНДОРА, ПОД СТОЛ, АРАПЧАТА, СОЗЫВАЮЩИЕ ПУБЛИКУ ТРЕНЬКАНЬЕМ СЕРЕБРЯНОГО КОЛОКОЛЬЧИКА И, ПРИ ОТСУТСТВИИ ЗАНАВЕСА, АНОНСИРУЮЩИЕ ОБ АНТРАКТАХ, — ВСЕ ЭТО НЕ ТРЮКИ, СОЗДАННЫЕ ДЛЯ РАЗВЛЕЧЕНИЯ СНОБОВ, ВСЕ ЭТО ВО ИМЯ ГЛАВНОГО: ВСЕ ДЕЙСТВИЕ ПОКАЗАТЬ ЗАВУАЛИРОВАННЫМ ДЫМКОЙ НАДУШЕННОГО, РАЗЗОЛОЧЕННОГО ВЕРСАЛЬСКОГО ЦАРСТВА.

[с. 128]

Почему же убран занавес? Зритель обычно бывает холодно настроен, когда смотрит на занавес, как бы хорошо он ни был написан каким угодно большим мастером. ЗРИТЕЛЬ, ПРИШЕДШИЙ В ТЕАТР СМОТРЕТЬ НА ТО, ЧТО ЗА ЗАНАВЕСОМ, ПОКА ПОСЛЕДНИЙ НЕ ПОДНЯТ, СМОТРИТ НА ИДЕЮ ЗАНАВЕСНОЙ ЖИВОПИСИ РАССЕЯННО, ВЯЛО. ОТКРЫЛСЯ ЗАНАВЕС, И СКОЛЬКО ВРЕМЕНИ ПРОЙДЕТ, ПОКА ЗРИТЕЛЬ НЕ ВПИТАЕТ В СЕБЯ ВСЕ ЧАРЫ СРЕДЫ, ОКРУЖАЮЩЕЙ ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ ПЬЕСЫ. НЕ ТО ПРИ ОТКРЫТОЙ С НАЧАЛА ДО КОНЦА СЦЕНЕ, НЕ ТО ПРИ ЭТОЙ ОСОБОГО РОДА ПАНТОМИМЕ СТАТИСТОВ, ПРИГОТОВЛЯЮЩИХ СЦЕНУ НА ГЛАЗАХ У ПУБЛИКИ. КОГДА НА ПОДМОСТКАХ ПОЯВИТСЯ АКТЕР, ЕЩЕ ЗАДОЛГО ДО ЭТОГО ЗРИТЕЛЬ УЖЕ УСПЕЛ НАДЫШАТЬСЯ ВОЗДУХОМ ЭПОХИ. И ТОГДА ВСЕ ТО, ЧТО ПРИ ЧТЕНИИ КАЗАЛОСЬ ЗРИТЕЛЮ В ПЬЕСЕ ИЛИ ЛИШНИМ, ИЛИ СКУЧНЫМ, — ТЕПЕРЬ ПРЕДСТАНЕТ ПЕРЕД НИМ В ИНОМ СВЕТЕ.

### **{****62}** IX. После постановки «Тристана и Изольды»

[с. 130]

Почему, раз в пьесе есть символы, непременно необходимо, чтобы покрой платьев был выдуман и чтобы корабль не был похож на корабль XIII века. ВЕЩЬ НЕ ИСКЛЮЧАЕТ СИМВОЛА; КАК РАЗ НАОБОРОТ: БЫТ, УГЛУБЛЯЯСЬ, САМ СЕБЯ УНИЧТОЖАЕТ КАК БЫТ; ИНАЧЕ ГОВОРЯ: БЫТ, СТАНОВЯСЬ СВЕРХНАТУРАЛЬНЫМ, СТАНОВИТСЯ СИМВОЛОМ. САМЫЙ НАТУРАЛЬНЫЙ КОРАБЛЬ XIII ВЕКА, ЕСЛИ ЕГО ВЕЩЕСТВЕННОСТЬ ДОВЕЩЕСТВЛЕНА ХУДОЖНИКОМ ДО ТОЙ КРАЙНЕЙ НАТУРАЛЬНОСТИ, КОГДА МОЖНО УЖ СКАЗАТЬ: ЗДЕСЬ ПОДРАЖАНИЕ ПРИРОДЕ ПРОШЛО ПУТЬ ВЫМЫСЛА (СЕЗАНН), САМЫЙ НАТУРАЛЬНЫЙ КОРАБЛЬ XIII ВЕКА СТАНОВИТСЯ БОЛЕЕ СИМВОЛИЧЕСКИМ, ЧЕМ ТОТ КОРАБЛЬ, КОТОРЫЙ СТАНУТ ПРЕДСТАВЛЯТЬ СИМВОЛИЧЕСКИМ, КОГДА ЕГО ОБЛИК СОВСЕМ НЕ СВЯЗАН С НАТУРОЙ.

[с. 132]

ДЛЯ СОВРЕМЕННОГО ЧЕЛОВЕКА ПРЕДЕЛЫ ЗРИТЕЛЬНОГО ВООБРАЖЕНИЯ ЗАВИСЯТ ОТ СТЕПЕНИ ИСТОРИЧЕСКОЙ ОБРАЗОВАННОСТИ ЕГО.

ДЛЯ ЧЕЛОВЕКА XIII ВЕКА ПРЕДЕЛЫ ЗРИТЕЛЬНОГО ВООБРАЖЕНИЯ ОПРЕДЕЛЯЛИСЬ ФОРМАМИ СОВРЕМЕННОГО ЕМУ БЫТА. И Готфрид не мог представлять себе Тристана иначе, как в образе рыцаря XIII века. (Вот почему кн. Шервашидзе и обратился к миниатюрам: миниатюры наилучше отразили взгляды современников).

[с. 133]

9) Музыкальный критик «Нового Времени» М. Иванов в недоумении спрашивает: «Что мы знаем о судах XIII столетия?» Я бы посоветовал М. Иванову обратиться к следующим материалам: 1) Archéologie navale. Paris, Bertrand, 1839. 2) Enlart. Manuel d’Archéologie française. Paris, Picard et Fils, 1904. (См. печати с изображением кораблей). 3) Боголюбов, «История корабля» (2 тома). 4) Манускрипты XIII века в С.‑Петербургской Публичной библиотеке. 5) Le Sire de Joinville. Histoire de Saint-Louis, édit, de M. Nat de Wailly. 6) M. Viollet-le-Duc, {63} Dictionnaire raisonné du Mobilier français. Paris, Morel, 1873. 7) Ouiherat. Histoire du Costume en France. Paris, Hachette, 1877.

### Третья частьБалаганI

[с. 149 – 150]

В СРЕДНЕВЕКОВЫХ МИСТЕРИАЛЬНЫХ ТОРЖЕСТВАХ УСТРОИТЕЛИ ИХ ОТЛИЧНО ЗНАЛИ МАГИЧЕСКУЮ СИЛУ ПАНТОМИМЫ. САМЫЕ ТРОГАТЕЛЬНЫЕ СЦЕНЫ ВО ФРАНЦУЗСКИХ МИСТЕРИЯХ КОНЦА XIV И НАЧАЛА XV ВЕКА ВСЕГДА БЫЛИ НЕМЫМИ. ДВИЖЕНИЯ ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ ОБЪЯСНЯЛИ СОДЕРЖАНИЕ СПЕКТАКЛЯ ГОРАЗДО БОЛЕЕ, ЧЕМ || ОБИЛИЕ РАССУЖДЕНИЙ В СТИХАХ ИЛИ В ПРОЗЕ[[104]](#footnote-16). И поучительно, что лишь только такой мистериальный спектакль переходит от сухой риторики религиозных церемоний к новым формам действа, полным элементов эмоциональности (сначала к мираклю, потом к моралите и, наконец, к фарсу), — как тотчас же на сцену выступают одновременно и жонглер, и пантомима.

[с. 152 – 153]

Комедиант в современном актере сменился «интеллигентным чтецом». «Пьеса будет прочитана в костюмах и при гриме» — можно было бы писать на современных афишах. Новый актер обходится без маски и техники жонглера. Маску заменяет грим, задача которого сводится к наиболее {64} точному воспроизведению всех черт лица, подсмотренного в жизни. А техника жонглера вовсе не нужна для современного актера потому, что он никогда не «играет», а только «живет» на сцене. Ему непонятно магическое сло‑|| во театра «игра», потому что имитатор никогда не в состоянии подняться до импровизации, опирающейся на бесконечно разнообразное сплетение и чередование раз добытых технических приемов гистриона.

[с. 152 – 153]

Как романист-стилизатор по материалам старых хроникеров восстановляет прошлое, разукрашенное собственной фантазией, так актер по материалам, собранным для него ученым-реконструктором, может воссоздать технику забытых комедиантов[[105]](#footnote-17). В порыве восторга перед простотой, изысканным благородством, величайшей художественностью старых и вместе с тем вечно новых актерских приемов всех этих histriones, mimi, atellani, scurrae, jaculatores, ministelli, — актер будущего может, вернее должен, если хочет остаться актером, согласовать свой эмоциональный порыв со своим мастерством и облечь то и другое в традиционные рамки техники Старого театра.

{65} [с. 152 – 153]

Когда говоришь о реконструкции старых сцен, всегда слышишь: скучно, что современным драматургам придется подделывать свои творения под старину, чтобы соперничать с интермедиями Сервантеса, драмами Тирсо де Молина, сказками || Карло Гоцци. Если современный драматург не захочет следовать традициям Старых театров, если он на время поотстанет от театра, черпающего свое обновление в старине, это будет только на благо современного театра. Актер, которому наскучит «править ремесло» для отживших пьес, скоро захочет не только лицедействоватъ, но еще и сочинять для себя. И тогда наконец-то возродится *Театр импровизации*. Если же драматург захочет помочь актеру, роль его в театре сведется к очень простой на первый взгляд, но на самом деле к очень сложной роли составителя сценария и сочинителя прологов, схематически излагающих перед публикой содержание того, что готовы разыграть актеры. Драматурга, надеюсь, не может унизить такая роль. Разве Карло Гоцци потерял хоть сколько-нибудь оттого, что, давая труппе Сакки сценарии, он предоставлял актерам свободу сочинять монологи и диалоги ex improviso?

[с. 153 – 154]

Пролог и следующий за ним парад, а также столь излюбленное итальянцами и испанцами XVII в. и французскими водевилистами заключительное обращение к публике, все эти элементы Старого театра обязывают зрителя смотреть на представление актеров не иначе как на игру. И всегда, когда зритель вовлечен актером в страну вымысла слишком глубоко, актер стремится, как можно скорее, какой-нибудь неожиданной репликой или длинным обращением a parte напо‑|| мнить зрителю, что то, что перед ним творится, только «игра».

Пока Ремизов и Скрябин будут искать свои места на готовящихся для новых театров площадях, пока мистерии их будут ждать собрания посвященных, Театр, отдавшийся жонглеру, будет вести ожесточенную борьбу с драмами бытоописательными, диалектическими, с пьесами è thèse и настроений, новый *Театр масок* будет учиться {66} у испанцев и итальянцев XVII века строить свой репертуар на законах Балагана, где «забавлять» всегда стоит раньше, чем «поучать», и где движения пенятся дороже слова. Недаром у базошских клерков пантомима была излюбленной драматической формой.

### II

[с. 155]

Другой директор видит, что публику забавляют в его театре не только разыгрываемые его куклами остроумные сюжеты, но еще и то (и быть может, это главным образом), что В ДВИЖЕНИЯХ И ПОЛОЖЕНИЯХ КУКОЛ, ПРИ ВСЕМ ИХ ЖЕЛАНИИ ПОВТОРИТЬ НА СИЕНЕ ЖИЗНЬ, НЕТ АБСОЛЮТНОГО СХОДСТВА С ТЕМ, ЧТО ПУБЛИКА ВИДИТ В ЖИЗНИ.

[с. 155 – 156]

Я ОПИСАЛ ДВА КУКОЛЬНЫХ ТЕАТРА ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ ЗАСТАВИТЬ АКТЕРА ПРИЗАДУМАТЬСЯ: ИДТИ ЛИ ЕМУ НА СМЕНУ КУКЛЫ И ПРОДОЛЖАТЬ ЕЕ СЛУЖЕБНУЮ РОЛЬ, НЕ ДАЮЩУЮ СВОБОДЫ ЛИЧНОМУ ТВОРЧЕСТВУ, ИЛИ СОЗДАТЬ ТАКОЙ ТЕАТР, КАКОЙ СУМЕЛА ОТСТОЯТЬ || ДЛЯ СЕБЯ КУКЛА, НЕ ПОЖЕЛАВШАЯ ПОДДАТЬСЯ СТРЕМЛЕНИЮ ДИРЕКТОРА ИЗМЕНИТЬ ЕЕ ПРИРОДУ. КУКЛА НЕ ХОТЕЛА БЫТЬ ПОЛНЫМ ПОДОБИЕМ ЧЕЛОВЕКА ПОТОМУ, ЧТО ЕЮ ИЗОБРАЖАЕМЫЙ МИР — ЧУДЕСНЫЙ МИР ВЫМЫСЛА, ЕЮ ПРЕДСТАВЛЯЕМЫЙ ЧЕЛОВЕК — ВЫДУМАННЫЙ ЧЕЛОВЕК, ПОДМОСТКИ, ПО КОТОРЫМ ДВИЖЕТСЯ КУКЛА, — ДЕКА, НА КОТОРОЙ ЛЕЖАТ СТРУНЫ ЕЕ МАСТЕРСТВА. НА ЕЕ ПОДМОСТКАХ ТАК, А НЕ ИНАЧЕ, НЕ ПОТОМУ, ЧТО ТАК В ПРИРОДЕ, А ПОТОМУ, ЧТО ТАК ОНА ХОЧЕТ, А ХОЧЕТ ОНА — НЕ КОПИРОВАТЬ, А ТВОРИТЬ.

[с. 158]

Публика приходит в театр смотреть искусство человека, но какое же искусство ходит по сцене самим собою! Публика ждет вымысла, игры, мастерства. А ей дают или жизнь, или рабскую имитацию ее.

[с. 167]

«Гротеск[[106]](#footnote-18) (*итал*. grotesco) название грубокомического жанра в литературе, музыке и пластических искусствах. Гротеск представляет собою, главным образом, нечто уродливо странное, произведение {67} юмора, связывающего без видимой законности разнороднейшие понятия, потому что он, *игнорируя частности и только играя собственной своеобразностью, присваивает себе всюду только то, что соответствует его жизнерадостности и капризно-насмешливому отношению к жизни*»[[107]](#footnote-19). [*(Hogarth) «Гротеск» — от: грота со сталактитами и сталагмитами, отражения (извращенные) в которых входящего в комбинации с тенями дают фантастичеснейшие уродливые образы. В XIX в. карикатуры в манере Andre Gill*[[108]](#endnote-91) *(объяснения В. П. Лачинова*[[109]](#endnote-92) *4/IV-20)*]

[с. 168]

У Тирсо де Молины монолог героя, только что настроивший зрителя, будто величественные звуки католического органа, на торжественный лад, сменяются монологом gracioso, который своими комическими выходками мгновенно стирает с лица зрителя благочестивую улыбку, заставляя его смеяться грубым смехом средневекового варвара. [*А Хиль в «Поклонении Кресту»*![[110]](#endnote-93)]

[с. 168 – 169]

«КОНТРАСТ». НЕУЖЕЛИ ГРОТЕСК ПРИЗВАН ТОЛЬКО ЛИШЬ КАК СРЕДСТВО СОЗДАВАТЬ КОНТРАСТЫ ИЛИ ИХ УСИЛИВАТЬ?! НЕ ЯВЛЯЕТСЯ ЛИ ГРОТЕСК САМОЦЕЛЬЮ? КАК ГОТИКА, НАПРИМЕР. УСТРЕМЛЕННАЯ В ВЫСЬ КОЛОКОЛЬНЯ ВЫРАЗИЛА ПАФОС МОЛЯЩЕГОСЯ, А ВЫСТУПЫ ЕЕ ЧАСТЕЙ, УКРАШЕННЫХ УРОДЛИВЫМИ, СТРАШНЫМИ ФИГУРАМИ, ВЛЕКУТ ДУМЫ К АДУ. Животная похоть, ере‑|| тическое сладострастие, непреодолимые уродства жизни — все это как бы для того, чтобы уберечь чрезмерность идеалистических порывов от впадения в аскетизм. Как в готике поразительно уравновешены: утверждение и отрицание, небесное и земное, прекрасное и уродливое, так точно гротеск, занимаясь принаряживанием уродливого, не дает Красоте обратиться в сантиментальное (в шиллеровском смысле).

Гротеску дано по-иному подойти к быту.

ГРОТЕСК УГЛУБЛЯЕТ БЫТ ДО ТОЙ ГРАНИ, КОГДА ОН ПЕРЕСТАЕТ ЯВЛЯТЬ СОБОЮ ТОЛЬКО НАТУРАЛЬНОЕ.

В жизни, кроме того, что мы видим, есть еще громадная область неразгаданного. Гротеск, ищущий сверхнатурального, связывает в синтезе экстракты противоположностей, создает картину феноменального, приводит зрителя к попытке отгадать загадку непостижимого.

{68} [с. 170]

ГРОТЕСК БЫВАЕТ НЕ ТОЛЬКО КОМИЧЕСКИМ, КАКИМ ЕГО ИССЛЕДОВАЛ FLOGEL («GESCHICHTE DES GROTESKKOMISCHEN»), НО И ТРАГИЧЕСКИМ, КАКИМ МЫ ЕГО ЗНАЕМ В РИСУНКАХ ГОЙИ, В СТРАШНЫХ РАССКАЗАХ ЭДГАРА ПО И ГЛАВНЫМ ОБРАЗОМ, КОНЕЧНО, У Э. Т. А. ГОФМАНА.

[с. 171 – 173]

ХУДОЖНИК ЗАГНУЛ ШЕИ ЛОШАДЕЙ ТАКОЙ КРУТОЙ ДУГОЙ, В ГОЛОВЫ ИХ ВОТКНУЛ ТАКИЕ ЗАДОРНЫЕ СТРАУСОВЫЕ ПЕРЬЯ, ЧТО КОСОЛАПЫМ ТЕАТРАЛЬНЫМ ПЛОТНИКАМ, СКРЫТЫМ ПОД ПОПОНАМИ, НЕ СТОИЛО БОЛЬШОГО ТРУДА, ЧТОБЫ ИЗОБРАЗИТЬ ЛОШАДЕЙ ЛЕГКО ГАРЦУЮЩИМИ И ТАК КРАСИВО СТАНОВЯЩИМИСЯ НА ДЫБЫ.

ЮНЫЙ ПРИНЦ В ТОЙ ЖЕ ПЬЕСЕ[[111]](#endnote-94), ВОЗВРАЩАЯСЬ ИЗ ПУТЕШЕСТВИЯ, УЗНАЕТ, ЧТО ОТЕЦ-КОРОЛЬ УМЕР. И ПРИДВОРНЫЕ, ПРОВОЗГЛАШАЯ КОРОЛЕМ ЮНОГО ПРИНЦА, НАДЕВАЮТ НА НЕГО СЕДОЙ ПАРИК И ПОДВЯЗЫВАЮТ ЕМУ ДЛИННУЮ СЕДУЮ БОРОДУ. ЮНЫЙ ПРИНЦ НА ГЛАЗАХ У ПУБЛИКИ ПРЕВРАЩАЕТСЯ В ПОЧТЕННОГО СТАРЦА, КАКИМ И ПОДОБАЕТ БЫТЬ КОРОЛЮ В СКАЗОЧНОМ ЦАРСТВЕ.

В первой картине блоковского «Балаганчика» на сцене || ДЛИННЫЙ СТОЛ, ДО ПОЛА ПОКРЫТЫЙ ЧЕРНЫМ СУКНОМ, ПОСТАВЛЕН ПАРАЛЛЕЛЬНО РАМПЕ. ЗА СТОЛОМ СИДЯТ «МИСТИКИ» ТАК, ЧТО ПУБЛИКА ВИДИТ ЛИШЬ ВЕРХНЮЮ ЧАСТЬ ИХ ФИГУР. ИСПУГАВШИСЬ КАКОЙ-ТО РЕПЛИКИ, МИСТИКИ ТАК ОПУСКАЮТ ГОЛОВЫ, ЧТО ВДРУГ ЗА СТОЛОМ ОСТАЮТСЯ БЮСТЫ БЕЗ ГОЛОВ И БЕЗ РУК. ОКАЗЫВАЕТСЯ, ЭТО *ИЗ КАРТОНА* БЫЛИ ВЫКРОЕНЫ КОНТУРЫ ФИГУР И НА НИХ САЖЕЙ И МЕЛОМ НАМАЛЕВАНЫ БЫЛИ СЮРТУКИ, МАНИШКИ, ВОРОТНИЧКИ И МАНЖЕТЫ. РУКИ АКТЕРОВ ПРОСУНУТЫ БЫЛИ В КРУГЛЫЕ ОТВЕРСТИЯ, ВЫРЕЗАННЫЕ В КАРТОННЫХ БЮСТАХ, А ГОЛОВЫ ЛИШЬ ПРИСЛОНЕНЫ К КАРТОННЫМ ВОРОТНИЧКАМ.

Марионетка Гофмана жалуется, что у нее вместо сердца часовой завод внутри.

В сценическом гротеске, как в гротеске Гофмана, значительным является *мотив подмены*. Так и у Жака Калло. Гофман пишет об этом изумительном рисовальщике: «Даже в рисунках, взятых из жизни (шествия, войны), есть совершенно своеобразная, полная жизни физиономия, придающая его фигурам и группам *нечто знакомо-чуждое*. Под покровом гротеска “смешные образы Калло {69} открывают тонкому наблюдателю *таинственные намеки*”»[[112]](#footnote-20).

ИСКУССТВО ГРОТЕСКА ОСНОВАНО НА БОРЬБЕ СОДЕРЖАНИЯ И ФОРМЫ. ГРОТЕСК СТРЕМИТСЯ ПОДЧИНИТЬ ПСИХОЛОГИЗМ ДЕКОРАТИВНОЙ ЗАДАЧЕ. ВОТ ПОЧЕМУ ВО ВСЕХ ТЕАТРАХ, ГДЕ ЦАРИЛ ГРОТЕСК, ТАК ЗНАЧИТЕЛЬНА БЫЛА СТОРОНА ДЕКОРАТИВНАЯ В ШИРОКОМ СМЫСЛЕ СЛОВА (ЯПОНСКИЙ ТЕАТР). ДЕКОРАТИВНЫ БЫЛИ НЕ ТОЛЬКО ОБСТАНОВКА, АРХИТЕКТУРА СЦЕНЫ И САМОГО ТЕАТРА, ДЕКОРАТИВНЫ БЫЛИ: МИМИКА, ТЕЛЕСНЫЕ ДВИЖЕНИЯ, ЖЕСТЫ, ПОЗЫ АКТЕРОВ; ЧРЕЗ ДЕКОРАТИВНОСТЬ БЫЛИ ОНИ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫ. ВОТ ПОЧЕМУ В ПРИЕМАХ ГРОТЕСКА ТАЯТСЯ ЭЛЕМЕНТЫ ТАНЦА; ТОЛЬКО С ПОМОЩЬЮ ТАНЦА ВОЗМОЖНО ПОДЧИНИТЬ ГРОТЕСКНЫЕ ЗАМЫСЛЫ ДЕКОРАТИВНОЙ ЗАДАЧЕ. [*В новом театре всё (и пьеса, и «идеи») должны подчиниться «декоративной задаче» 12/VI‑20*[[113]](#endnote-95)] Недаром греки искали танца в каждом ритмическом движении, даже в маршировке. Недаром японец, подающий на сцене своей возлюбленной цветок, напоминает своими движениями даму из || японской кадрили, с ее покачиваниями верхней части туловища, с легкими наклонениями и повертываниями головы и с изысканными вытягиваниями рук направо и налево.

*«Неужели тело, его линии, его гармонические движения, сами по себе не поют так же, как звуки?»*

Когда на вопрос этот (из «Незнакомки» Блока) мы ответим утвердительно, когда в искусстве гротеска, В БОРЬБЕ ФОРМЫ И СОДЕРЖАНИЯ ВОСТОРЖЕСТВУЕТ ПЕРВАЯ, ТОГДА ДУШОЙ СЦЕНЫ СТАНЕТ ДУША ГРОТЕСКА: [*Да ведь это — откровение! 5/Х‑19*]

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В ИГРЕ СОБСТВЕННОЮ СВОЕОБРАЗНОСТЬЮ; ЖИЗНЕРАДОСТНОЕ И В КОМИЧЕСКОМ, И В ТРАГИЧЕСКОМ; ДЕМОНИЧЕСКОЕ В ГЛУБОЧАЙШЕЙ ИРОНИИ; ТРАГИКОМИЧЕСКОЕ В ЖИТЕЙСКОМ; СТРЕМЛЕНИЕ К УСЛОВНОМУ НЕПРАВДОПОДОБИЮ, ТАИНСТВЕННЫМ НАМЕКАМ, ПОДМЕНАМ И ПРЕВРАЩЕНИЯМ; ПОДАВЛЕНИЕ САНТИМЕНТАЛЬНО-СЛАБОГО В РОМАНТИЧЕСКОМ; ДИССОНАНС, ВОЗВЕДЕННЫЙ В ГАРМОНИЧЕСКИ-ПРЕКРАСНОЕ, И ПРЕОДОЛЕНИЕ БЫТА В БЫТЕ.

1912 г.

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| {70}  | Пьеса | Автор, переводчик, композитор | Художник | Театр | Время постановки |
| XXXVIII | **Заложники жизни.** Реж. раб. посв. О. Н. Высотской | Ф. Сологуб. Музыка В. Г. Каратыгина | А. Я. Головин | Императорские | Александринский | 6-XI-1912 |
| XXXIX | **Маскарад.** Реж. раб. посв. О. М. Мейерхольд | М. Ю. Лермонтов. Музыка А. К. Глазунова | Готовятся к постановке |
| XL | **Электра** | Р. Штраус. Г. ф.‑Гофмансталь М. Кузмин. | Мариинский |
| XLI | **Королева мая** | Глюк. Л. М. Василевский |
|  | *Стойкий принц* | *Кальдерона*  |  |  | *25/II-1917* |
|  | *Гроза* | *Островского* |  |  |  |

[с. 182]

### Примечания к списку режиссерских работ

[с. 200 – 201]

### «Арлекин, ходатай свадеб» (XXVI)

Арлекинада, созданная автором исключительно для сцены и имеющая целью возродить Театр Масок, была инсценирована в традиционных приемах, добытых изучением сценариев comedia dell’arte. Репетициями руководили одновременно автор и режиссер таким образом: автор, являвшийся в данном случае реконструктором старой сцены, давал mise-en-scène, движения, позы и жесты, как он их нашел описанными в сцена‑|| риях импровизированной комедии; режиссер, присочиняя новые трюки в стиле традиционных приемов, связывая элементы старого театра с вновь сочиненными, стремился подчинить сценическое представление единству рисунка. Арлекинада написана в форме пантомимы. Форма эта избрана автором потому, что она более, чем другие формы сценического воплощения, способна приблизить Театр к возрождению в нем импровизации. В пантомиме дается актеру общая структура, и в стадиях, промежуточных между отдельными, строго установленными моментами {71} пьесы, актеру дана полная свобода сочинять игру ex improviso. Свобода актера является однако относительной, потому что она подчинена музыкальному рисунку оркестровой партитуры. От актера, играющего арлекинаду, требуется особенная чуткость по отношению к ритму, а также большая гимнастичность и умение владеть своим темпераментом. Эквилибристика актера, делающая его ремесло ремеслом акробата, является необходимой потому, что гротеск общего замысла ставит перед актером такие задания, которые могли быть по плечу лишь акробату.

# **{****73}** Часть II1920 – 1924

## **{****75}** Из письма к Ю. И. Эйзенштейн[[114]](#endnote-96)

[8 октября 1920]

Театральное же образование (как и декоративное, так и постановочное) требует связи и прикрепленности к театру, что с Божьей помощью и буду иметь. Затем, сейчас во главе ТЕО Наркомпроса — Мейерхольд[[115]](#endnote-97), так что в этой области, конечно, будет масса нового и интересного[[116]](#endnote-98).

## [… Enfin m’y voici] <… Наконец я здесь. — фр.>[[117]](#endnote-99)

Самое печальное, может быть, трагическое в моей жизни — страшное одиночество, то есть совершенное отсутствие артистической «среды» и общения с людьми, близкими к искусству, до самого последнего времени. Отсюда неминуемо некоторый «самогонный» колорит приятия и понимания его, некоторая болезненная изломанность и совершенно неожиданные и нелепые пробелы в самых элементарных познаниях наравне с совершенно случайными сведениями о никому, может быть, не нужных деталях: при довольно приблизительном знакомстве с Мольером и Шекспиром, штудировать какую-нибудь «Nefelococu», cor. Pierre Le Loyer (1578)[[118]](#endnote-100) или «The Devil Is an Ass» и «Every Man in His Humor» Jonson’а, правда, после «Volpone» и «Bartholomew Fair»[[119]](#endnote-101). Обстановка детства такая. 17 лет в городе Риге. Реальное училище. Впереди — с пеленок идем — Институт гражданских инженеров — по стопам отца — инженера и д[ействительного] с[татского] с[оветника][[120]](#endnote-102) в исчерпывающем смысле слова и чрезвычайно comme il faut <добропорядочного. — *фр*.>. Целомудренно-педантичное воспитание дома. На немецком языке. Mademoiselle, miss через день. Чрезвычайно примерное учение и поведение, воротнички, {76} манжеты с первого класса. Скучнейшее рисование гипсов и натюрмортов по вечерам у сухого немца. Впечатления. Первое, может быть, совсем не театральное, но чрезвычайно сильное и, кажется, чуть ли не единственно не забытое с возраста 3 1/2 лет — восторг от демонстрации новой гувернанткой прыжков игрушечного слона по столу-цирку, обрамленному кубиками, через барьер. Вообще играл в детстве с колоссальным увлечением. В «солдатики» никогда. Либо в цыган, индейцев, Шерлока Холмса, разбойников etc. и обязательно с костюмировкой и преобразованием антуража. Страсть к «ломанию и гримасничанию» и переодеваниям была у меня с малых лет (что касается последнего, то и посейчас не могу себе отказать в удовольствии «войти» в попавшийся под руку любопытный костюм, шляпу и т. д.). Лет до 10‑11 почти все игры были объединены как бы в цикл — выявление на деле какого-то «нашего царства», «неведомой страны» (с приятелем) (имелись даже карты и разные этнографические данные о ней — конечно, первый результат знакомства с книгой географии), причем было безразлично, играем ли мы сами (преимущественно во время загородных поездок на даче, но непременно «в плащах») или зимой «в игрушки», изображая чаще всего главную тему — весьма мрачно окрашенную борьбу каких-то чрезвычайно почтенных и добропорядочных существ, жителей этой страны, со злыми соседями (как сейчас помню, первых раза два изображал набор пушистых заячьих хвостов, доставшихся нам с кухни). Первое, более почтенное, чем начал увлекаться (после собирания бутылочек причудливой формы, «старых» монет etc.), была карикатура и шарж, сперва созерцательно, а затем и действенно. Что касается карандаша и бумаги, то без таковых в руках себя не помню, причем формальная сторона рисунка меня никогда не интересовала — это был лишь единственный способ зафиксировать то или иное содержание (события «нашего царства» в детстве, «общий вид» или «отдельный момент» постановки, которая не пойдет, или пьесы, которую следовало бы написать позже). Простой интерес к этому жанру перешел в яростное увлечение с того момента, как (лет 14) случайно где-то увидел репродукцию литографии H. Daumier. Затем увлечение литографией вообще, гравюрой, Hogarth, Callot, Гойя[[121]](#endnote-103). Гротескное и уродливое привлекало меня с детства[[122]](#endnote-104). Театр. Любил с малых лет. Все, имевшее к нему отношение (артисты «на свободе», декорации на дворе, парики в окнах и т. п.), вызывало трепет и уважение. Комиков любил чрезвычайно. В опере — «мешала музыка»[[123]](#endnote-105). Когда мы сами стали играть в театр, то есть представлять, точно не помню, но лет 12‑13 летом в пансионе {77} на Рижском взморье ставили полуцирковые, балаганные, импровизированные спектакли между двух елей за раздвигающимися пледами (совершенно «девственно» — об «искусстве балагана»[[124]](#endnote-106) мы ничего не знали — это было лишь результатом впечатлений цирка, театра и кино). Раз разыгрывали почти без сговора «Коляску» Гоголя (и страшно поэтому «завязли», так как, лишь начав играть «в винт», сообразили, что не знаем, как для этого орудовать картами, кончилось тем, что я — «генерал» — подрался с Чертокуцким за то, что он настаивал на «брюшке» для своей фигуры, с чем я абсолютно не мог согласиться); другой — «Неудачного самоубийцу»; пародию на балет, на «Пиковую даму» и т. п., еще значительно раньше регулярно каждое воскресенье играли с другим моим другом[[125]](#endnote-107) все одну и ту же «пьесу» — сохраняя неизменной канву, каждый раз по-новому и в новой обстановке — «Жизнь пьяницы» по «сценарию» выписанной «за одну семикопеечную марку» брошюры общества борьбы с алкоголизмом. Так как особенно привлекали сцены «убийство банкира», «притон» и финал — «смерть под забором», мой приятель вел неизменно «пьяницу», я же преображался с каждой картиной (то умирал банкиром, то был упрекающей женой, содержателем притона, сыщиком, городовым, констатирующим «факт смерти», и т. д.). Затем стали сочинять сами. Всегда резко комическое. Играли чаще всего в ярмарочных масках и очень «витиеватых» сборных костюмах (помню, тогда еще меня поразил факт, который я должным образом лишь оценил после блестящей лекции Миклашевского о «Методах импровизации» — «выражение лица» у маски и его изменения[[126]](#endnote-108)). Параллельно этому ставились обстановочные спектакли на маленьком театрике, причем как пьесы (с позаимствованием двух-трех данных фабулы), так и картонные действующие лица были собственного производства — «покупные» были на вторых ролях и выходах. Маленькая ширма Петрушки тоже редко оставалась без дела (еще более ранее). Маскарады, карнавалы и шествия всегда пользовались большим интересом — «Карнавал в Ницце» в каком-нибудь «Royal Bio»[[127]](#endnote-109) ни в каком случае не пропускался, так же, как и комические с погоней. В цирке привлекали почти исключительно клоуны (особенно в комических представлениях — почтенный Рудольф Труцци[[128]](#endnote-110), вняв, должно быть, голосу крови, изредка ставил «комедии» — только долгое время спустя я разглядел, что он пользовал и старые сценарии, так как отчетливо помню рождение Арлекина из громадной воронки, разрезание его на части, срастание частей и т. п.). Перед домашними мне за этот «mauvais ton» <плохой вкус. — *фр*.> всегда было несколько совестно, {78} и я уверял, что меня очень привлекают лошади. Но что меня окончательно «сгубило», то есть предало театру — это была «Принцесса Турандот» в постановке Комиссаржевского[[129]](#endnote-111) у Незлобина[[130]](#endnote-112) в Рижский сезон. Года не помню, но до 16 лет. Три дня ходил после этого сам не свой. Особенно ошеломили маски Commedia dell’Arte (лишь позже, уже в Петрограде, узнал я, что это такое и что я видел, тогда, помню, был даже несколько шокирован — «Панталон»[[131]](#endnote-113) в Китае!) и совсем непривычное обращение с рампой, суфлерской будкой, залом. Смена декораций и необычайность мизансцен тоже были чем-то совсем новым. Этот спектакль я считаю все же решающим в моей «карьере». Затем года на 2‑3 (окончание реального, поступление в Институт, minimum I‑го курса, трудности II‑го, новые впечатления с переездом в Петербург, а из положительного: увлечение архитектурой вообще, Empire <ампиром. — *фр*.> в частности и «Старым Петербургом» в особенности) полное отключение внимания от театра, и настолько, что в первую зиму (1915/16) ни разу не был в Александринке, несмотря на уговоры, что «Дон Жуан» и «Стойкий принц» идут «совсем вроде как “Турандот”»[[132]](#endnote-114). Единственно посещаемым театром было «Кривое зеркало», его стиль и подходы меня сильно занимали[[133]](#endnote-115). А затем пошло как по рельсам: случайно купил Муратова, затем Вернон Ли[[134]](#endnote-116), затем издали Миклашевского, далее попался сборник Перетца[[135]](#endnote-117), «Три апельсина», «О театре» и т. д., попал на «Маскарад». Последнюю постановку считаю решающей на пути, намеченном «Турандот». С этого времени — определенное увлечение режиссурой — в виде бесчисленных планировок, проектов монтировок, зарисовок ко всякой прочитанной вещи. А потом, с 1918 года, — перелом во внешних условиях: покидаю Институт для военной службы (что очень хорошо) и двухлетняя трагедия — с военным строительством катаюсь по всей России. Урывками попадаю в Петербург, бессистемно стараюсь восполнить все, чего не знаю; Крэг, Театр для себя[[136]](#endnote-118), Тик, Гофман, Immermann, Browning[[137]](#endnote-119). Постижение всего этого в самой гротескной обстановке — вроде чтения мемуаров St.‑Simon’а[[138]](#endnote-120) на окопных работах (был техником), «развертка сценария» среди поля при разбивке сети, «Принцесса Мален» на покрытии пулеметного капонира! Монтировки к французским мираклям и эскизы костюмов на обрезках планов позиций и черновиках секретных донесений. Затем период любительских спектаклей — серьезных, как М. Х. Т., хотя идет Аверченко и злободневщина[[139]](#endnote-121). Конечно, режиссура: правда, и декорации. Пробую играть, но меня по голосу принимают за travesti[[140]](#endnote-122) — на этом поприще стушевываюсь. Встречаюсь в Великих Луках {79} с В. П. Лачиновым, выпытываю у милого В. П. все, что можно, о режиссерских тайнах и, наконец, [решаю] бежать в театр. С большими трудностями попадаю с «активной службы» — декоратором в П[олит] У[правление] Зап[адного фронта][[141]](#endnote-123). Задыхаюсь от отсутствия «театра» и ужасов профессионализма. Является возможность вернуться в Институт — уклоняюсь и пускаюсь в совсем романтическую авантюру — изучаю 1000 японских слов, перевожусь в Академию Генштаба на Восточное отделение (конечно, первое — Москва, второе — изучение японского театра на месте; увы, через 1/2 года бросаю это дело, ибо, чтобы изучить этот язык, надо как minimum уйти от мира, и теперь копаюсь по Florenz’ам, Chamberlian’ам[[142]](#endnote-124), случайно знакомлюсь со Смышляевым[[143]](#endnote-125), вступаю в Пролеткульт художником, сорежиссирую с ним (главным образом в композиции и разработке mise-en-scène и деталей). Вместе ставим «Мексиканца»[[144]](#endnote-126), в которого ввожу интермедии и разверстку 3‑го акта, рисую костюмы и декорации, и enfin m’y voici.

Сер. Эйзенштейн

## Запись лекции В. Э. Мейерхольда[[145]](#endnote-127)

[8 октября 1921]

8/X. Мейерхольд et Co. *Семинарий*.

Необходимое свойство актера — возбудимость.

Способность.

Воображение имеет лишь место в подготовительной работе.

Нутро etc. — лишь как результат недостатка возбудимости — средство для ее повышения.

Болезненное развивание воображения. Система К. С. [Станиславского].

От «Ж» к «Л» — очень нехороший фонетический переход.

Намечать главные движения (2-3 на отрывок). Нюансы тоже.

Не выпаливаться до конца. Публике всегда должно казаться, что у него [актера] еще в запасе много. «А ведь он, мерзавец, еще может дать». Тó же о жесте. Иначе «бестактно». Надо его [зрителя] интриговать своими возможностями. Как ходят сотни раз смотреть укротителя — когда его съедят.

## **{****85}** Из письма к Ю. И. Эйзенштейн[[146]](#endnote-128)

[26 октября 1921]

Из книг очень прошу привезти уже названные[[147]](#endnote-129) (Муратова, Верной Ли, Миклашевского, Перетца, Библиофила[[148]](#endnote-130), Hogarth’а, «Старинные театры» Лукомского и другие, «Современный балет» Светлова[[149]](#endnote-131)) и еще все имеющиеся у меня в маленьком шкафу у окна №№ журнала «Любовь к трем апельсинам» (пестрые книжечки — черные с белым и оранжевые с голубым — изображение сцены[[150]](#endnote-132)). Если [бы] у Тебя нашлось время, был [бы] Тебе чрезвычайно благодарен, если бы Ты купила мне (скажем, за деньги [за] тужурку, которую, конечно, продавай!) полный комплект этого журнала (ничего, что получатся дубликаты — здесь их можно дорого продать) за 1914, 1915 и 1916 года (цена 100.000 – 150.000), даже 200.000 — если все №№ и в хорошем виде). У вас в книжных магазинах, несомненно, можно найти. Если открылся магазин против «Армии и флота», то там, без сомнения, есть. Этот журнал мне чрезвычайно нужен как пособие при работе с Мейерхольдом[[151]](#endnote-133). Если сейчас в Петро Мумик Вейдле[[152]](#endnote-134), спроси у него совет — он Тебе укажет, где достать. Хорошо, если бы нашла еще книги: Конст. Эрберг «Цель творчества» (изд. 1913, только не маленькое по-революционное![[153]](#endnote-135)) и Вяч. Иванова «Борозды и межи»[[154]](#endnote-136). Также мемуары Сары Бернар (по-французски)[[155]](#endnote-137). С журналом рядом стоят в таких же обложечках «Обращенный принц»[[156]](#endnote-138) и «Кот в сапогах»[[157]](#endnote-139) — вези и их. Также и 3 книжечки (в ужасном виде) сочинений Лопе де Веги[[158]](#endnote-140).

<…>

Со стены сними и привези портрет Гофмана[[159]](#endnote-141) (в коричневой рамке) и «le remede» <лекарство, лечебное средство — *фр*.>.

## **{****87}** Записи лекций В. Э. Мейерхольда

[15 ноября 1921][[160]](#endnote-142)

*Вс. Мейерхольд* 15/XI-21

Античный зрительный зал идеален тем, что *угол зрения правилен* — удовлетворяет основному требованию — *видна площадка и актер*. (Портал, кулисы, падуги etc. — вовсе не элементы театра, а печальная необходимость.) «Ломка площадки» вовсе не только изменение niveau <уровня. — *фр*.>, а именно ломка всего соотношения.

*Проверяем художника по законам, им самим поставленным* (течка зрения Пушкина) — ключ, как критиковать постановщика. Globus theatre — условность, которая не выпирает — так архитектурно скомпонована.

Должны быть разные приемы игры (Таиров все дует на Commedia).

*Дель Сарт*[[161]](#endnote-143): равновесие тела — главное. Жест не важен — правильное положение в пространстве — ракурс.

Игра Камерного Театра — «ломание».

Гротеск — специальный театральный термин — за ним законы, свойственные только театру.

Балетный артист — оторваться от площадки — «лететь».

Эксцентрик — привязан к площадке…

… и неожиданный взлет. А тот все на носках порхает.

Закон пустых мест — обязательно должны быть пустые, незанятые места.

Посмотреть с этой точки зрения Джотто. Русский *Empire* <ампир. — *фр*.> — изумительность «пустоты». Нужно это сцене *непременно*.

Громадная площадка (желтая) и черная фигура. Как ее поставить, чтобы она выразила то или иное? (Чтобы не было ни одного случайного места!) Должен быть куб, к которому никто не распластается.

{88} [19 ноября 1921][[162]](#endnote-144)

*Вс. Мейерхольд* 19/XI-21

*Антракт*

Reinhardt[[163]](#endnote-145) делал только один антракт — так называемый большой антракт 2/3 • 1/3.

*Читать пьесу залпом*. Перерыв в читке, антракт — заставляет строить догадки — мы строим уже «свою» — а написанная расходится с моей — и для меня загублена (личное впечатление М[ейерхольда]). Пьесу читать как бы без entracte’ов и потом уже правильно будешь членить пьесу.

Антракт должен быть *не перерывом*.

*Шприх* играет роль агента *Неизвестного*, когда исчезает Неизвестный — его «ведет» Шприх — тонкость, которая исчезнет при недостаточно модулированных переходах из одного акта в другой.

Стихи пишутся чаще на ходу — правильное течение времени, отбиванье счета времени ногами.

Сценарий должен быть поставлен на правильные ходули времени. Иначе не отличишь главное от второстепенного. Биомеханика под музыку (музыкальный фон).

Не «истолковывать» музыку, интерпретировать ее, переводить метрически, ритмически etc., а опираться на нее.

Отсюда акробаты работают под музыку и «свою музыку» — ибо у них все построено на точнейшем расчете времени.

Ритм то, что поборяет скуку метра (определение Вс. М[ейерхольда]).

Музыка в мелодраме — как опора актеру в разрывы текста.

Интермедия вводилась как сознательный контраст, чтобы не портить пьесы эпизодическим элементом, на чем выезжают Рышковы[[164]](#endnote-146).

{89} [26 ноября 1921][[165]](#endnote-147)

*Вс. Мейерхольд* 26/XI-21

Самоограничение в искусстве — трамплин творчества. Рамки, самим для себя поставленные, — атмосфера искусства.

Вдохновение одно не удовлетворяет художника — он хочет еще себе что-то поставить и выполнить.

## Письмо к Ю. И. Эйзенштейн[[166]](#endnote-148)

[28 ноября 1921]

Москва, 28/XI-21

Милая, славная, дорогая Мамуля!

Ради Бога прости, что так долго не писал, но дело в том, что до Твоих последних писем я ждал Тебя со дня на день сюда. После же (да и теперь) был (и есть) весьма занят. Работаю над постановкой «Макбета» в Центральном Показательном Театре ТЕО Главполитпросвета[[167]](#endnote-149) и… весьма скучно. В Пролеткульте сейчас застой[[168]](#endnote-150) — надеюсь, что скоро опять заработаем. Вообще — тоска, и единственное утешение, да и вообще «опора», сейчас — это Техникум[[169]](#endnote-151), где все же чрезвычайно интересно, и весьма, весьма полезно, и поучительно. Хотя бы уже одно то (это специально pour vour Madame <для вас, Мадам. — *фр*.>), что ежедневно 2 или 4 часа что-либо подвижное: танцы, ритмика, гимнастика, фехтование, бокс или акробатика. Но этим я занимаюсь очень осторожно, ибо, принимая во внимание 2 часа ходьбы (allez et retour <туда и обратно. — *фр*.>), не всегда удобен трам, неизвестно, от чего больше пользы организму — от лишних 2‑х часов выматыванья или спокойствия. Жаль мне очень, ибо это все страшно приятно и интересно. К тому же врач сказал мне, что при моем организме следует «работать» весьма осмотрительно. Да! Наш преподаватель дикции и дыхания взялся мне «вставить» человеческий голос! Возни будет порядочно, но за результат ручается, ибо у меня недостатки фонетические, а не органические[[170]](#endnote-152). Скоро начну с ним работать.

Ах концы, концы! А то бы все было хорошо. Мейерхольд, конечно, знаменитый! «Маскарад», «Стойкий принц», Театр {90} Комиссаржевской[[171]](#endnote-153) etc. Относится ко мне чрезвычайно мило, и у него научусь, несомненно, весьма многому.

<…>[[172]](#endnote-154)

## Записи лекций В. Э. Мейерхольда

[3 декабря 1921][[173]](#endnote-155)

3/XII-21. *Вс. Мейерхольд*.

Прием театра подлинного гротеска.

Помощник режиссера — дирижер спектакля — он выдерживает ритмическую композицию режиссера.

Помощник — alter ego режиссера. Варламов играл в традициях техники, lazzi <смешные выходки — *ит*.> от Мочалова[[174]](#endnote-156) etc. («Вицмундир», «Аз и Ферт») и все свои приемы вносил куда угодно.

Успех Гоцци был обеспечен правильным уловлением зрительного зала и его настроения (увлечение в силу традиции масками).

«Самоопределение» зрительного зала.

Богатая тема для пьесы или рассказа: вторичное появление Гоцци в современности.

АКТЕР ДОЛЖЕН БЫТЬ ЛИБО *АДВОКАТОМ*, ЛИБО *ПРОКУРОРОМ ОБРАЗА*, КОТОРЫЙ ОН ИГРАЕТ. *ТЕНДЕНЦИОЗНОСТЬ*. ТРАГЕДИЯ ГОГОЛЯ. «РЕВИЗОР» — ОТСУТСТВИЕ В ИСПОЛНЕНИИ ЭТОГО. Но только потому он и пошел. И всегда правильно «осудить» свою роль.

{91} «Мы начинаем забывать содержание пьесы, когда она уже идет». «Мучительно вспоминаю какую-то идеологическую деталь» («Заложники жизни»[[175]](#endnote-157)).

АКТЕР ОБЯЗАН ОПРЕДЕЛИТЬ СВОЕ ОТНОШЕНИЕ (ПРИЯТИЕ И НЕПРИЯТИЕ) К МИРУ.

Не такой — и есть марионетка.

[14 декабря 1921][[176]](#endnote-158)

*Вс. Мейерхольд*. 14/XII-21

В своей «творческой» работе режиссер анализом и пьесой делится с труппой. Их мнение дает тоже материал. То, что они надумают до моей экспликации «свое», может быть, несогласное с моим, и мне придется «поборять» их при изложении, *тем лучше*: сразу выяснятся отношения, и, раз «переубедив», я уже спокоен — они покорены. (Мейер, Далматов не Арбенин, а Неизвестный[[177]](#endnote-159).) Не следует обманывать — «обходить» труппу. К тому же мой блестящий новый подход еще скорей увлечет тем, «какой я умный» (из ответа Вс. М[ейерхольда]).

{94} [15 декабря 1921][[178]](#endnote-160)

*Вс. Мейерхольд* 15/XII

<…>

*Работа с актером*

NB. Репетировать иногда *нельзя* с первого акта («Нора» 2, 3, 1!), ибо посыл «жаворонка» 1‑го акта. Сдвига в *трагический* не будет, а будет в *драматический*, она не уловит диапазона роли и возьмет за отправную точку комедийный стиль. Надо «раскрыть» самое главное — дать опорные моменты наивысшего напряжения. Следовательно, порядок репетированья должен быть в определенном плане. Затем ограничить себя сроком («Маскарад» — 5 лет, «Нора» — 5 дней[[179]](#endnote-161)). Это же важно для определения степени детализации.

При подходе к репетиции величайшую тактику в подходе к тому, как кто работает. Чем сложнее задания, тем умелее давать ему передышки для усвоения вашего сложнейшего плана. Вы пользуете время на работу с содействующими.

*Ударные, отправные* mise-en-scène’ы должны быть заранее, но вся детализация на площадке. Дать этим себе возможность использовать настройку актера во время репетиции (и свои гениальные Einfälle <озарения. — *нем*.>).

Система М[ейерхольда] — актеры не должны «заучивать» роль, а запоминать по «memoria loci» — запоминание с местом, с положением своего тела в определенна пространстве и времени.

От движения — к словам. Эмоция — из рефлексов. (Вся система М[ейерхольда]) — сперва ведет и укрепляет *пантомимическое* исполнение пьесы, затем возникают слова и они звучат «трепетнее». Опера тем и неблагополучна — *заучиванье* без сцены и движения. Заучивать партии одновременно с mise-en-scène’ами.

Прекрасно разучиванье партии в ходе репетиции (Алчевский — Дон Жуан, Курзнер — Лепорелло[[180]](#endnote-162)).

Читка пьесы, но только с некоторыми договорками и сговором и очень *вовремя* перенесенная на площадку, может быть.

—   —   —

Но затем, когда многое сделано, возвращать к столу. Проверять в диапазоне. И легче «договариваться». На работе на сцене не рассуждать. «ДЕТАЛЬ — НИКОГДА НЕ НАДО ЗНАТЬ ПОЧЕМУ». ОНА «ОПРАВДАНА» ЛИШЬ ХОДОМ ВСЕЙ МАШИНЫ. НЕ ДАВАТЬ СЕБЯ ОСТАНАВЛИВАТЬ. И НЕ УВЛЕКАТЬСЯ ДЕТАЛЯМИ («ВИШНЕВЫЙ САД»: «ФОКУСЫ»).

{95} *Вс. Мейерхольд* 15/XII

Работа с актером.

Систематизация репетиционного периода с учетом временных данных и с обязательными перерывами, в которые актеры преодолевают задание режиссера, а режиссер чередует отдельные части своей партитуры и, пользуясь этими перерывами, дополняет и исправляет монтировку, и заносит в режэкземпляр рефлективные записи, а также критически взвешивает уже проработанное.

NB. Рефлективная запись — закрепление полученного из репетиции (детали mise-en-scène’ов etc.). Уметь запоминать до мельчайшей детали, но не быть педантом, никогда не отступающим. «Писать карандашом, дабы всегда можно было стереть». В перерывы критически разбираться в этом.

Трудно дающееся усилие актеру есть показатель неудачности задания (в mise-en-scène’ах).

[16 декабря 1921][[181]](#endnote-163)

Мейерхольд 16/XII

Работа с актером.

1. Режиссер периодически предлагает актерам для обработки так называемый «тренировочный материал», сочиняемый режиссером самостоятельно применительно к тем или иным фрагментам данной пьесы.

2. Пожелание актерам ознакомиться с произведениями драматурга и авторами, ему близкими, дающее понятие об их производстве.

3. Мизансцены подготовительного периода (временные[[182]](#footnote-21)).

{96} 4. Первой репетицией должна считаться та, на которой налицо все элементы спектакля и когда режиссер имеет возможность делать всевозможные поправки, дополнения и изменения в движении пьесы.

[Без даты][[183]](#endnote-164)

*Подготовительный период*

Чаще всего до премьеры включительно!

(Посему М. Х. Т. после генеральной пьесу не выпускает в том же сезоне — тогда начинают репетировать по-настоящему. Станиславский в этом очень прав.)

Ведь тогда вся обстановка уже corame il faut — предметы, костюм, истинный размер сцены — наконец все уже в порядке (Гордон Крэг об этом говорит).

Математическая точность расположения должна быть с первой репетиции.

К замечанию о «Норе».

ОКРАСКА 1-ГО АКТА — КОМЕДИЯ, НО НЕ В КОМЕДИЙНОМ ПЛАНЕ, А ДОЛЖНА БЫТЬ КОМЕДИЯ В ПЛАНЕ ТРАГИЧЕСКОМ. (Отсюда вообще термин: трагикомедиант.)

Мнение Вс. М[ейрхольда] — что ни один современный актер на словесную импровизацию *абсолютно* не способен (было и у него в Студии) — приводит лишь [к] ужасному вульгарному, мещанскому разговору.

Между генеральной и премьерой нужно столько времени, чтобы вы могли все, что нужно, поправить. Тогда можно гениально изменить ход спектакля (так в *утро* дня спектакля «Шут Тантрис»[[184]](#endnote-165) совершенно переделан был — mise en scène и тон — весь 2‑й акт, прежняя редакция коего неминуемо провалила бы спектакль).

[17 декабря 1921][[185]](#endnote-166)

*Вс. Мейерхольд* 17/XII-21

Начало работы режиссера:

1. Коррективы в конституции театра.

2. Выступает перед театром с декларацией.

3. Выставляет программу.

4. Постоянная связь с драматургами, художниками, музыкантами, изобретателями, учеными-специалистами.

5. Организация режиссерского штаба.

6. Предложение первой постановки.

7. Пересмотр труппы (отвод, проверка по амплуа, сокращения и добавления) и технического персонала.

8. Требование перестроек (архитектура) и технического оборудования.

(Это все — 1‑й организационный период в существующем театре.)

*Теперь при создании театра*:

1. Создание инициативной группы.

2. Подыскание помещения.

3. Оборудование помещения.

4. Составление техперсонала и труппы. Личный состав. Остальное — см. выше.

[22 декабря 1921][[186]](#endnote-167)

(«силки» для актера)

Обязать к mise-en-scène’ному рисунку можно (и должно) *конструкцией площадки* (выгрузка в «Пизанелле» М[ейерхольда] в Париже[[187]](#endnote-168), «дорожки» между бутафорией на пристани).

«Шут Тантрис» — барьер стражи, не пропускавшей comprimari’ев к авансцене[[188]](#endnote-169).

«Ступенькой можно купить любого актера».

Поставить артиста на ступень — значит его уговорить.

Пустые места дают колоссальную акцентировку чему угодно. («Дон Жуан» — забытый плащ на покатой сцене и просцениуме — рапира etc. — приобретает значение «действующего лица» — «лепечет, кричит».)

Особенно Китай и Япония.

{98} (Выносят аксессуары — см. «Виновны — невиновны» Стриндберга.)

Mise-en-scène — только не фиксировать в первом эскизном периоде!

Свобода актера начинается, когда он вставлен режиссером в рамки. Но его свобода не то же, что режиссера по отношению к автору — там conflict, а здесь содружество, построенное на соглашении.

[23 декабря 1921][[189]](#endnote-170)

*Вс. Мейерхольд 23/XII-21*

1. Тело актера («обрубок», руки — ящик с игрушками, — ракурс, центр).

2. N = A1 + A2 (игра).

3. Лицо актера (глаза, рот). Маска (ракурс).

4. Костюм актера (дэндизм).

5. Координация тела с пространством.

6. Мастерская актера (зеркало; куб, шест, гимнастические приборы, ковер).

7. Предметы в руках актера.

8. 

9. Амплуа (сценфункции, природные данные).

10. Наблюдательность, путешествия.

11. Чтение: мемуары, письма (традиционализм).

12. Жест как result <результат — *англ*.> движения.

13. Слово — движение.

14. Рефлекторная возбудимость.

[Записки Передвижного Театра Гайдебурова. Статья Волконского. Весьма полезно[[190]](#endnote-171).]

15. Импровизация.

{99} 16. Что лежит в основе сценического движения (сценическая площадка, танец).

17. Гротеск.

18. Ремарка и партитура актера.

19. Трактовка.

20. Взаимоотношение со зрительным залом (раскол, клака, смех, слезы, аплодисменты, охи и ахи).

21. Акробатика.

22. Биомеханика.

23. Отношение к историческим, этнографическим и иконографическим материалам.

24. 3 системы игры (нутро, переживание, механика).

25. Ансамбль.

26. Взаимоотношение времени и пространства. Время и пространство.

27. Механизация.

28. Манера, лицо, стиль (Вяч. Иванов «Борозды и межи»)[[191]](#endnote-172).

29. Натурализм, стилизация, условное, ретроспективизм.

30. Аполитичность (?). Прокурор и адвокат, политичность.

31. Пантомима, миметизм.

32. Нормализация физическая и рефлексовая (самочувствие и физическое состояние).

33. Система репетиций.

34. Тренировочный материал (свой субъективный).

35. Закон пустых мест.

36. Видеть себя на экране.

37. Работа над ролью.

38. Дневник актера.

## Из письма к Ю. И. Эйзенштейн

[25 декабря 1921][[192]](#endnote-173)

Москва, 25 декабря 1921 года

(оно же 7/I-22)

Милая, славная, дорогая Мамуля!

Воображаю, как Ты с едны страны грустишь, а с други — на меня сердишься. Что я 1° не пишу, а 2° не еду, но в данном случае совершенно феноменальная связь событий, а именно: еду я домой с 29 декабря, имея документы и бесплатный проезд туда и обратно, и — не могу выехать: и вот почему — делал постановку для нового режиссера Фореггера[[193]](#endnote-174) (знакомых с театральной жизнью Москвы можешь спросить кто это), а сейчас делаю постановку для… Мейерхольда[[194]](#endnote-175). Кто это, полагаю, знают все: «Дон Жуан», «Стойкий принц», «Маскарад» с Головиным в Александринке! Сейчас работаю для него над декорациями {101} и костюмами к «Коту в сапогах» (пьесу можешь прочесть в журнале «Любовь к трем апельсинам»). И вот по двум этим причинам застрял здесь — стечение обстоятельств более, чем значительное — эти два имени — авангард передового театра и единственные русские мастера, которых я уважаю.

Если бы Ты знала, как мне безумно и хочется и *нужно* домой! Сейчас работаю в четырех театрах[[195]](#endnote-176)! И в двух очень большие постановки — «Кот» Мейерхольда очень серьезен и труден по разработке (кстати, от текста не останется ни одной буквы — совместно переделываем) и «Над обрывом»[[196]](#endnote-177) в Пролеткульте — где работа уже ясна и разработана, но где ее очень много и сейчас надо делать! А я так мечтал отдохнуть эти 3 недели перерыва! Мне так нужно было, ведь с прошлого декабря я невылазно в постановках! Ни дня передышки!

Но сейчас так сложилось, что прямо не знаю, но в Петро я урвусь хоть на 10 дней, но сейчас может быть задержка — если бы удалось 29‑го выехать, я бы мог взять «Над обрывом» в Петро и сдать в работу все после приезда — теперь (я дней 5 буду занят «Котом») надо будет доделать все здесь и потом укатывать, а тут придется кончать «Макбета» в Центральном Театре ТЕО Главполитпросвета да подоспеет новая премьера у Фореггера[[197]](#endnote-178)! Прямо разрываюсь.

## **{****102}** Записи лекций В. Э. Мейерхольда

[31 января 1922][[198]](#endnote-179)

*Биомеханика*

Вс. Мейерхольд 31/I-22

«Руку за спину»,

когда установилось: 1) равновесие, 2) преодоление красивости и 3) подходящее положение к закидыванию — само закидывание

Развивается изобретательность в позиции.

Сперва проверить устойчивость (руки неподвижны — чертит только правая нога). Затем начинается работа туловища с руками. Выкрик «хоп» — на самом высоком напряжении хода руки — то есть на 1'' [секунду] раньше конечного положения.

Вынутие стрелы почти на остановке (на остановке).

Пощечины. Vorschlag — предудар — короче удара.

Перепрыжку делать, убрав руки назад и перегнувшись вперед.

Без этого не удержать равновесия и является уже новым отказом для следующего движения — комбинирование — использование реакции как начала нового движения.

Крик должен быть мягкий — много возбудимости и сдержанный крик, а не наоборот.

[11 февраля 1922][[199]](#endnote-180)

Мейерхольд Вс. 11/II-22

Термин — «накачиваться».

Невропаст.

Правильно разместить себя «на волнение» — результат — *волнение*.

«Радость угаданности» явится из актера, когда режиссер его поставит именно так, как нужно.

И эта радость явится *импульсом* для волнения.

Пульсация волнений (кривая) есть результат пространственно-пластического размещения.

Разряжение выкриком либо сюжетно: «а! ударил!» — или как разрешение механически. Как должно разрешиться нагромождение аккордов.

Режиссер должен быть как композитор, творящий на бумаге, — он должен знать, как это будет звучать.

{103} Актер всегда должен держать себя в памяти.

Актер всегда должен себя организовывать.

Радость использования своих технических возможностей.

Биомеханика — запасной материал.

## Из письма к Ю. И. Эйзенштейн

[1 марта 1922][[200]](#endnote-181)

Москва

1 марта 1922 года

Опять навалил на себя работы выше головы. Не знаю, как и распутаться, а хотелось бы тихо и честно учиться только у Мейерхольда в ГВЫТМе[[201]](#endnote-182), читать, читать и изучать. И потом мое призвание — вовсе не художник! Как я попал в «художники», одному Богу известно! Но noblesse oblige <положение обязывает. — *фр*.>, хотя надеюсь, что все же вылезу-таки в режиссеры!

## Записи лекций В. Э. Мейерхольда

[21 марта 1922][[202]](#endnote-183)

*Вс. Мейерхольд* 21/III-22

*Игра актера*

Запасной материал тренировочный, технический.

Запасной материал импровизационный.

Результат построения (в осуществление задания) из тренировочного материала — психический сдвиг — «разогревание» — «желание играть». Для его удовлетворения — желания импровизировать — актер черпает из запасного импровизационного материала (lazzi) и комбинирует его.

Вс[еволод] Эм[ильевич]: я читаю пьесу и не запоминаю сюжет: через 20 репетиций просил Суворину[[203]](#endnote-184) рассказать, в чем дело. Пьеса окончательно становится поводом для мастерства, пьеса — трамплин для моей конструкции.

Вс[еволод] Эм[ильевич] — Тузенбах[[204]](#endnote-185).

Станиславский и спичка, и верчение на вертушке перед пианино.

{104} Человек, организующий свой материал (актер).

Каждому заданию соответствует определенный набор приемов. Количество приемов и умение комбинировать — квалификация актера.

Поворот после препятствия — разрешение аккорда, а не воспроизведение того, что «так бывает».

Ассоциативный момент.

[1 апреля 1922][[205]](#endnote-186)

*Вс. Мейерхольд* 19 1/IV 22

Изобретательность и композиторство — то, что «подогревает» технику, оживляет ее.

Возбудимость — результат хорошо пользуемого и тренированного материала. Обратное понятие темпераменту — «я заволнуюсь, и все придет».

Пот — показатель «не в порядке» — плохой технической сборки.

«Удовольствие» от своей хорошей техничности.

«Образ» — одна группа актеров «видит» его при чтении роли (кусочек его); другая группа — «слышит» его.

[29 апреля 1922][[206]](#endnote-187)

*Вс. Мейерхольд* 29/IV-22

Опасно очень внедряться в текст!

(Страдают немцы и литераторы.)

(«Ремесленники Диониса»[[207]](#endnote-188).)

Можно проглядеть «сценоведческую сторону».

Бабанова[[208]](#endnote-189) — звонкость в ущерб «стуку» дикции.

|  |
| --- |
| Ассоциации |

Только с появления модели начались работы обдумывания спектакля.

{105} Заглядывание не в текст, а на модель — и «выдумывание комбинаций вмещения фигур в модель».

(«Ненавижу текст».) («Боюсь анализа текста, литературной стороны, выяснения психологических взаимоотношений».)

Ремарки — большая опасность, но польза как преодоление их своим замыслом. Как эту ремарку (любопытную) все же смарьяжить или как опрокинуть.

Мизансцен ничем не должно связывать с самого начала — ломать и перекомпоновывать, и ваша техника должна быть настолько богата, чтобы…

Начинать с наброска, который в общем ни к чему не обязывает — кажущийся случайным, но как первый угольный набросок — все же продукт обдуманного и организованного в мыслях.

Репетировать в тех размерах, кои будут.

В. Р. [«Великодушный рогоносец»] написан в традициях Мольера и Jonson’а — трактовка каноническая «по рецептуре».

Относительность форте от piano перед ними — секрет подготовки.

На репетиции режиссер — должен быть очень внимателен — не зная текста и быть настороже своими познаниями традиционной структуры. Дирижер звучаний.

*Быстрый темп* — не есть скороговорка. Темп — нанизывание в динамике интересной группировки слов, курсивной (существенной по стержню) части текста.

Скороговорка несет вас, и вы не управляете.

Нагромождение же курсивного…

«Слова должны соскакивать с концов губ как шарики, горошины, бисер и разбрасываться по сценической площадке».

{106} [Без даты][[209]](#endnote-190)

«Режиссер, приступая к всякой работе, *должен проверить свое credo*» и, уже не колеблясь, идти за установленной им для себя аксиомой.

Credo — худ[ожественное], политическое, историческое; взаимоотношение с публикой.

{108} [13 мая 1922][[210]](#endnote-191)

*Мейерхольд* 13/V-22

Тренировочный материал как гаммы для виртуоза перед (утро) концертом.

Слово (гекзаметр, упражнения сольфеджио, тренировка интервалов для артикуляции, дыхания etc.)

Тело (биомеханика…)

чтобы «пробудить» свое тело, свои выразительные средства. Но преступно употреблять свою «вещь» как тренировочный материал — замусливать ее.

Варьировать материал (для Scriabine’а или Wagner’а будут разные материалы).

БАЛ У ФАМУСОВА. ЛЕГКОСТЬ ФОРМЫ «ГОРЕ ОТ УМА» — ОПРЕДЕЛЯЮЩАЯ ВСЕ: ДАЖЕ ТО, ЧТОБЫ БЫЛО МАЛО ГОСТЕЙ (ОБ ЭТОМ ГОВОРИТ И ФАМУСОВ[[211]](#endnote-192)).

## Из письма К Ю. И. Эйзенштейн[[212]](#endnote-193)

[15 мая 1922]

Москва

15 мая 1922 г.

Дорогая, милая Мамуля!

А все это время настроение у меня было очень неважное, сейчас со дня на день жду перелома, так как с головой окунусь в работу ГВЫТМа — единственное, что на меня действует благотворно. Постараюсь нигде серьезно (то есть жертвуя собой) не работать. Последние две постановки — «Макбет» и «Воровка детей»[[213]](#endnote-194) — сделаны мною были халтурно, исключительно ради денег — и, конечно, соответственно и вышли. В связи с этим тоже <два слова по‑фр. нрзб.>.

Пролеткульт лишился театра «Эрмитаж», а что будет дано взамен, неизвестно[[214]](#endnote-195). С Мейерхольдом сорвалась еще одна постановка[[215]](#endnote-196) (ввиду переворота в театре). Все это, пожалуй, к лучшему, так как работа художника в театре меня вовсе не удовлетворяет, а отнимает массу сил и трудов. Таким же образом я выигрываю время для учения на режиссера.

## Записи лекций В. Э. Мейерхольда

[16 мая 1922][[216]](#endnote-197)

*Мейерхольд* 16/V-22

Соединение двух вещественных конкретных понятий (луна, кастрюля) в один не конкретный — образ имажинизма «кастрюля луны».

Первая сцена Стеллы. Конструкция ее. Клетка и цветы. Сущ[ность]: А я люблю, Брюно[[217]](#endnote-198).

(Произведение искусства есть один из видов насилия.) Аттракцион[[218]](#endnote-199). «Образы» эксцентриков. Простейший контрапункт.

[Без даты][[219]](#endnote-200)

Влияние Театра-Студии на Станиславского. «Драма Жизни» — художники Ульянов и Егоров[[220]](#endnote-201).

М[ейерхольд] после Театра-Студии в Петро, в кружке Вяч. Иванова. Мечты о театре «Факелы». По инициативе Чулкова для него написан «Балаганчик»[[221]](#endnote-202).

Каждая постановка Театра В[еры] Ф[едоровны] К[омиссаржевской] — разрешение той или иной *проблемы* театра (режиссуры, драматургии, света). «Жизнь Человека» — свет. Вопросы рампы, просцениума, горизонта, [о] фонах, порталах. Вопросы о быте на театре.

1910 [год]. Дом Интермедий — «Шарф Коломбины»[[222]](#endnote-203) и «Обращенный принц». Сапунов. Первое явление Гротеска[[223]](#endnote-204). Сейчас намек на истинный — игра Чехова[[224]](#endnote-205). Разговоры о гротеске возникли у нас впервые с написания «Сцены в корчме»[[225]](#endnote-206).

«Д[ом] И[нтермедий]». Гибшман и Степанов — первые гротеск-актеры[[226]](#endnote-207). В Александринке в то же время «Дон Жуан» — просцениум, введение импровизации. Варламов светит в публику и заговаривает с ней. Вопрос времени и пространства. Чистая перемена <рисунок> во время перехода от А до В менялся задник: один подымался, к нему был пришит другой. Под музыку. Были впечатления долгого времени и далекого пространства. Чужак «Диалектика искусства»[[227]](#endnote-208).

Заслуга Н. Евреинова — проверка условного театра на старине — подлинно театральных эпохах. Миклашевский, посвятивший себя всецело Commedia.

Сапунов хотел постоянный неменяющийся свет и все «световые эффекты» выражать живописно.

NB. Черный бархат неприемлем как «несуществующий фон».

«*Голубчик*». Платон — режиссер Малого театра[[228]](#endnote-209).

{111} Фукс в Мюнхене не осуществлен (личное наблюдение Мейерх[ольда]). Крэг во Флоренции — театрик для экспериментирования со светом. Все же постановочные опыты осуществлялись, развивались, расширялись в России[[229]](#endnote-210).

*Акробат никогда не заботится о позе* (акробатика же Церетели[[230]](#endnote-211) — переход от позы к позе), для акробата же интересен лишь пролет от позы к позе an und für sich <в себе и для себя. — *нем*.>.

Стилизация статики. 1906. Стилизация динамики. Камерный. Тó же самое.

Симплификация — не серьезно — прием «вкуса» режиссера — хотелось бы попроще.

Прочесть. Письма Пушкина. Пушкин с примечаниями Поливанова[[231]](#endnote-212). Письма Лермонтова.

ПЛАН ПОСТАНОВКИ «БАЛАГАНЧИКА» ЗАРОДИЛСЯ У ВС[ЕВОЛОДА] Э[МИЛЬЕВИЧА] НА ИЗВОЗЧИКЕ С ОФИЦЕРСКОЙ (ЕГО КВАРТИРА) НА ПЕТЕРБУРГСКУЮ СТОРОНУ (К БЛОКУ). ВЛЕЗ, ЕЩЕ НИЧЕГО НЕ ЗНАЯ, ХОТЯ ЕХАЛ СООБЩИТЬ О ПЛАНЕ ПОСТАНОВКИ.

{113} [Без даты][[232]](#endnote-213)

*Вс. Мейерхольд*

План

Организовать

1. Нужно *спроектировать* роль и *встроить* в то место, которое предоставлено ему [актеру] в *постройке* режиссера (и автора). *Образ* — термин, не годящийся, ибо оно предполагает *отграничение* — несвязанность, несовкомпонованность со всем остальным.

Для актера первая репетиция — есть последняя репетиция режиссера.

Постройка относится *отнюдь* не к внутренней работе! А исключительно — пространственная организация А2

В статике дело идет о ракурсе.

В динамике все дело в походке, и чередование этого и определяет организацию актера на площадке.

Внешняя техника французского актера — блестяща — традиция Мольера (от Италии). Станиславский — выученик Парижской консерватории.

Режиссер не должен слишком навязывать свою походку и etc. — давать больше инициативы актеру (возможно, конечно, лишь актерам, воспитанным на том же).

В основу походок — распределение их по амплуа: Варламов, Уралов, Живокини по существу одно и то же[[233]](#endnote-214), но разница в их материале. Актеры Commedia dell’Arte то же самое. И лишь индивидуальные отклонения.

Разнообразие актера в разных ролях на основе авторского материала (не характеристики типов, а формальные построения).

Не дай Бог актеру изучать *авторский* материал!

Игра актера — наслаждение postfact’ное сработанным.

На репетициях только пунктирование.

В режиссере нет действенного слияния А1 и А2, он слишком учитывает и оценивает вместо того, чтобы купаться.

Знание аналитическое, а не синтетическое.

Элемента анализа же в выполнении быть не должно и не может.

{114} Наблюдение ритмических особенностей в построении явления (par exemple хромой — как он «играет» своим центром), чередование точек равновесия.

*Элементы акта биомеханики*:

1) намерение, 2) равновесие, 3) выполнение.

*Четкость* начала и конца упражнения, отметка отправных точек.

Искусство построено на самоограничении.

## Вс. Мейерхольд. [Об актере](Свод записей С. М. Эйзенштейна)[[234]](#endnote-215)

А 1:

*Вс. Мейерхольд*

*Мастерство и творчество актера. Игра*

Раз навсегда выкинуть слова: воплощение, перевоплощение, темперамент etc. —

как абсолютно ничего конкретно не выражающие.

Создание роли — раздраение себя на двоих:

1‑й — продукт реализации, 2‑й — формирующий и критикующий мастер (см. Коклена[[235]](#endnote-216)).

(«Усов 1‑й» и «Усов 2‑й».)

Игра ребенка: 1) элемент подражательный («под взрослых») и 2) — фантазия. И дети делятся на «обезьянок» и «фантастов», сочиняющих, творящих свое. Таковы и актеры — «подсматривающие» и творящие.

В гротеске «подсматриванье» допустимо, ибо от подсмотренной до созданной фигуры невероятный путь.

Человек заиграл в «Ринальдо»[[236]](#endnote-217): накинутый плащ — поза — движение — выкрик — слово — слова. Внутри же какой-то подъем — волнение.

Режиссер сам почти всегда плохо играет — он слишком знает, как должно быть: У2 в нем занял все и ему нужен У1 — извне {115} представляющий актер. В режиссере У1 и У2 разорваны — нет действенного слияния. Режиссер не «сидит», а говорит собою: «как хорошо я сел», «какая умелая пауза» — в нем слишком много «оценщика» с утонченным приятием, он «взвешивает», а не действует.

Удовольствие езды верхом — овладение пространством. В чем удовольствие ребенка, едущего на палочке?

Творчество актера резко отличается от творчества драматурга и режиссера тем, что он творит на публике, и наличием в нем импровизационных возможностей под влиянием воздействия на него зрителя — в его творчестве не все предусмотрено (par exemple, неприятие публикой — необходимость тут же перебороть или сейчас же перепланировать и перекомпоновать, примениться etc.).

Контакт с публикой внешне ощутим (дыхание, шумы etc.).

Публика этим «подает свою реплику», которую актер должен принять и использовать.

А 2

*Вс. Мейерхольд*

*Мастерство и творчество актера*

Она как бы партнер в импровизированной игре. Преимущество его над автором и режиссером, что он может импровизировать свое техническое воздействие на публику своими выразительными средствами (иначе — как сыграть 300 раз!).

*Наблюдения*. Надо из них иметь свой запасной материал (чтения, путешествий, виденного etc.), из которого бессознательно черпаешь нужное в нужный момент и не вынужден для каждого случая бегать с «Кодаком».

И никогда *не порывать с жизнью* (о фантазии).

Актер — птица, одним крылом чертящая землю, другим — в небе. Примером — вся жизнь и работа Пикассо[[237]](#endnote-218).

Разрыв с жизнью приводит от драматического движения к «беспредметному» цирковому акробатизму.

*Одного* танца (драма Японии вся на танце) Сада-Якко[[238]](#endnote-219) мало.

Предсмертного сальто-мортале умирающего китайского актера тоже. Сквозь это должно светиться что-то знакомое, виденное, жизнь.

Необходимое свойство актера — возбудимость.

Воображение должно работать лишь в подготовительной работе, но не на спектакле. Система К[онстантина] С[ергеевича] — болезненное развивание воображения. Цель та же, что у «нутровиков» — анаркотиков — восполнение недостатка возбудимости, повышение ее.

{116} А 3

*Чувство времени*. Наравне с чувством пространства — развить чувство времени. Музыкально-автоматически чувствовать длительность паузы, а не путем отсчета. Такт в импровизации. Чувство меры.

В 1

*Вс. Мейерхольд*

*Тело актера и его выразительные средства. Материал актера* Руки на сцене. Упражнение с коробочкой, полной мелких вещей.

«Неблагополучные» руки Южина. Отнимите его «говорок», и он — ничто[[239]](#endnote-220).

Аннунцио посвящает свои пьесы «прекрасным рукам» Элеоноры Дузе, во всяком случае не в память горячих поцелуев[[240]](#endnote-221).

Некрасивого тела у актера нет — нет только умения «носить себя» и — по полному изучению своего тела — умелого пользования им. (Муне-Сюлли[[241]](#endnote-222) так умел «поднести» свой кривой глаз, что весь Париж терял голову от того, как он умело может косить в нужный момент.)

Основная забота актера на сцене — ощутить себя, свой «обрубок» в пространстве сцены. «Создавать роль» без знания того пространства, где будешь действовать, — ерунда.

Благополучие выразительных средств: рук и ног — зависит от правильно найденного центра равновесия всей системы своего тела. Чувство равновесия должно чувствоваться тапостро, что дефект в сросшемся с телом костюме должен физически весомо ощущаться телом актера (способность дэнди — без зеркала ощущать состояние костюма). Ощущение равновесия актеру нужно не менее, чем канатному плясуну.

Другие выразительные средства: глаза и рот.

Хорошего актера от плохого можно отличить по глазам — глаз второго не видел никто. Первый умеет, не утомляя, сосредоточивать глаз на определенном предмете — фиксировать глаз. У японцев упражнение — изобразить кошку, то есть увеличивать и сокращать глаз, уставившись в одну точку (не зрачок).

И в первую очередь «в порядке» должны быть глаза и рот. Вялый рот и мутные глаза — актер не владеет ими. А потому никогда *не играть утомленным*, ибо это причина описанного. Дается лишь режимом, спортом.

Тренировка глаз и рта — для этого «гирь» не надо (существует психо-гимнастика Анохина[[242]](#endnote-223), где орудуют воображаемыми гирями, а результат — один).

{117} В 2

*Вс. Мейерхольд*

*Материал актера*

*Тело и его выразительные средства*

*Закон*. Актер, выходя на сцену, должен держать глаза на линии горизонта, тогда все отклонения будут уже восприниматься как акты, действия — изменения состояний, оттенки их (хотя это чисто техническое проявление: раскройте широко глаза — ужас, — и вы можете вовсе не быть в ужасе, восприниматься же это будет именно так).

Надо научиться технически «расписывать» глазами что угодно, то есть изображать их состояния при том или ином проявлении состояний человека.

Артикуляция глаз труднее артикуляции губ — у последних (от «болтовни») большой опыт.

Упражнения нужны, чтобы иметь комплекс испробованных движений.

Ганако[[243]](#endnote-224) демонстрировала японские: изобразить кошку во всех деталях. Техническая разработка (ужас, удивление, нервная поспешность, конвульсии etc.) истории слуги, потерявшего одну из 12 тарелок, которые он нес. И все *технически*.

«Слезу пускать» также надо искусственно — настолько изучить себя, чтобы знать, какой аппарат пустить в ход, чтобы выступила слеза. «Дама с камелиями». Анекдот о Дузе и сидящем в 3‑м ряду партера[[244]](#endnote-225).

Секрет мимики маски — в умелой комбинации ракурсов — искусство владения ракурсами своего тела — акробатическое искусство эксцентрика. Мимика — телом, а не гримасой лица.

Грим. Тогда он достаточен схемой — стремиться к простоте и четкости маски. Натуралистическая роспись морщин и характерностей тогда не нужна. Сжечь Лебединского![[245]](#endnote-226) Необычайная «мимика» примадонны труппы марионеток с острова Ява[[246]](#endnote-227). (NB. Чрезвычайно длинные руки.)

Идеально, если актер в костюме репетирует с первого раза.

Проверка себя на зеркале.

Вообще же актеру зеркало не нужно. Он внутренне должен ощущать все, что он вовне.

*Мастерская актера*. Пустая комната. Без зеркала. Не мебель, а набор форм (не стул, а куб etc.), □○Δ? шест, лестница etc. Чтобы вечно искать и испытывать новые акробатические возможности своего тела.

{118} В 3

Никогда не «выпаливаться» до конца (голос и возбудимость).

Публике всегда должно казаться, что у него еще «в запасе» очень много. «А ведь он, мерзавец, еще может дать». То же о жесте. Иначе «бестактно». Надо интриговать зрителя своими возможностями, чтобы он вечно ждал — вот‑вот сорвется, как ходят сотни раз смотреть укротителя зверей: когда же его съедят.

С/1

*Вс. Мейерхольд*

*Работа режиссера с актером*

Есть момент, когда актер выходит из состояния подготовительной работы «оценщика», подобного режиссеру (см. А № 1), когда он перестает видеть на себе «разбивку» — он отметает все, «уходит из рук» и сам «накатывает» свое. И в этот момент нужен *такт* режиссера, чтобы не влезть в его работу в такой момент: с этого момента актер в движении создает задуманное с волнением и указание во время овладевания этим актером в движении может вернуть его опять к исходному моменту. Если волнение режиссера будет не в унисон с волнением актера в репетируемой им роли — он ничего не сумеет ему указать. Только «зажегшись» ролью, он начинает уметь говорить ему нужное. (Причина, почему до известного времени режиссер некоторым актерам не умеет дать совет.)

Д/1

*Вс. Мейерхольд*

*Режиссер*

В драме и гармония, и мелодия, и контрапункт. Режиссер должен в этом разбираться как дирижер, слышащий каждый инструмент в отдельности среди громадного оркестра, знающий, в чем врут, как верно и как сделать верно.

Самое сильное средство развития музыкальности — ритмика. Роль *Далькроза*[[247]](#endnote-228).

Режиссер должен быть свободен от всей тяжеловесности техники (следить за светом, точностью выгородки etc.). Его путь — от *работающего* к *критикующему*, его дело не техника и контролера, а ритмизатора-творца.

Е/1

*Вс. Мейерхольд*

*Драматургия*

Хорошо сценически сконструированная пьеса может быть лишена слов, и оставшийся каркас — *сценарий* — может быть {119} сыгран самостоятельно. В хорошо сконструированной пьесе обычно чрезвычайно важную роль играет *предмет* (браслет Нины, брошь в «Идеальном муже»[[248]](#endnote-229), письмо Хлестакова). При изучении пьес обращать на это внимание и выделять его — важного двигателя действия (браслет), разрешителя его (письмо) etc.

Сценарий, даже хорошо сконструированный, может быть задушен литературой (Аннунцио, Луначарский). Идеально сценичны: «Жакерия»[[249]](#endnote-230), «Маскарад», драмы Пушкина (под влиянием Мериме).

F/1

*Вс. Мейерхольд*

*Режим*

Всякое вынужденное хождение трактовать как «прогулку» (на службу, по делу etc.) — думать в это время. Наладить свой мыслительный аппарат так, чтобы, как только ритмично зашагали ноги, — ритмично потекла бы мысль. (Выходя на «прогулку» — задаваться определенной темой.)

Никогда не играть утомленным — мутность взора и вялость губ. Только спорт дает благополучие выразительных средств — равновесие телу и неутомляемость глазам и рту.

1 а/1

*Темы*. (Задания Вс. Мейерхольда):

1. Спектакль и публика зрительного зала.

2. Что лежит в основе сценического движения?

3. Какая разница между акробатикой актера и акробатикой циркача?

4. Партитуры: драматурга, режиссера, актера, зрительного зала.

5. Сценоведение и театроведение.

6. Лит-Агит.

7. Макет.

8. Театральность и литературщина.

9. В чем удовольствие от игры актера, ребенка?

1 в/1

*Задания практических работ Вс. Мейерхольда*

1. Сделать графически сценарий «Маскарада». 17/Х.

2. Мизансценировать ремарку Уайльда к «Идеальному мужу». 14/Х.

3. Монтировка (найти сетку и ее пропорции).

4. Режиссерский экземпляр (перечислить все, сюда входящее, последовательность etc.).

5. «Актер входит».

{120} 1 c/1

*Книги для прочтения*. (Задания Вс. Мейерхольда):

1. В. Перцов. «Материалы к вопросу о профессиональном подборе в искусстве» (Р. К. П. ТЕО Подотдел ХудГлавпрофобра. М. 1921).

2. «Схемы к изучению спектакля». Работы слушателей Курмасцеп (СПб. 1919. ТЕО Наркомпроса)[[250]](#endnote-231).

3. Конст. Эрберг. «Цель Творчества» (Алконост 1921).

4. «Борис Годунов». Изд. Курмасцеп. СПб. ТЕО. 1919[[251]](#endnote-232).

5. Муратов. «Образы Италии» т. I (Век Маски).

6. Верной Ли. «Италия» т. II (Комедия масок, Гольдони, Гоцци).

7. Слонимская. «Пантомима». «Аполлон» год №

8. Слонимская. «Марионетка», «Аполлон» год №[[252]](#endnote-233)

9. Г. Крэг. «Искусство Театра».

10. В. Иванов. «Борозды и межи» (ст. «Манера, лицо, стиль»).

11. «Любовь к 3‑м Апельсинам» (ст. В. Соловьева, Миклашевского, Рыкова и К. Гоцци в пер. Блоха[[253]](#endnote-234)).

12. Коклэн. «Искусство актера».

13. Отто Липпман. «Опросный лист для характеристики профессии и специальности». Изд. Центр[ального] Инст[итута] Труда при В. Ц. С. П. С.

14. Г. А. Гуревич. «Великая Научная Революция». «Русские записки», 1916, № 6.

15. Н. Л. Бродский. «Театр в эпоху Елисаветы Петровны» (ст. в «Истории Русского Театра», изд. под ред. Каллаша и Эфроса) (страницы о Волкове).

16. «Волков» в издании Павленкова.

17. Долгов. «Мартынов».

18. Мемуары Сары Бернар.

19. Бакрылов. «Царь Максимилианъ»[[254]](#endnote-235).

1 d/1

*Прочесть пьесы*. (Задания Вс. Мейерхольда):

NB. При чтении обратить внимание и выделить «двигающие» действие «предметы», без которых данное драматическое произведение не может существовать (par exemple письмо Хлестакова, браслет Нины).

1. Лермонтов. «Маскарад».

2. Лермонтов. «Два брата».

3. Пушкин. «Каменный гость».

4. Гоголь. «Ревизор».

5. Островский. «Гроза».

6. Толстой. «Власть тьмы».

7. Сухово-Кобылин. «Смерть Тарелкина».

{121} 8. Чехов. «Чайка».

9. Шекспир. «Гамлет».

10. Уайльд. «Идеальный муж».

11. Мериме. «Жакерия».

12. Кальдерон. «Стойкий принц».

1 e/1

*Терминология*. (Задания Вс. Мейерхольда):

Реплика

Традиция

Иконографический материал

Интерпретация

Фреголи[[255]](#endnote-236)

Трансформация

Импровизация

Рефлективная запись

Трюк

Пратикабль

Lazzi (шутки, свойственные театру)

Феерия

Сценарий

Инсценировка

Действо

Динамика, Статика

Выразительные средства

Сценометрия

Геометризация движения

Роль

Тренировка памяти

Мизансцен

Театральный костюм

Трафарет

Характеристика данного лица

Тон (актера)

Тон (пьесы)

План постановки

Раздача ролей

Темперамент

Анализ пьесы

Стиль постановки

 Символический

 Реалистический

 Научно-исторический

Психологический анализ

{122} Литературный [анализ]

Образ

Интрига

Завязка

Амплуа

Экспозиция

Эпизодическая сцена

f/1

*Раскрытая терминология*

1. Сюжет = предмет (повествование) произведения искусства — самая краткая передача повествования.

2. Ракурс = зрительное изменение формы предмета, поставленного в необычное для зрителя положение — по преимуществу в горизонтальную плоскость зрения.

## Из письма к Ю. И. Эйзенштейн

[8 октября 1922][[256]](#endnote-237)

8 октября 22

В ГВЫТМе, ныне Гитисе[[257]](#endnote-238), все по-прежнему хорошо. Работы будет, видно, очень много: по Актерскому факультету придется играть, по Режиссерскому — || — уже получил задание ставить пантомиму приехавшего из Берлина — В. Парнаха[[258]](#endnote-239) — спеца по Американским танцам — совместно с ним.

## **{****126}** БиомеханикаИз беседы с лаборантами Вс. Мейерхольда [С. М. Эйзенштейном и В. И. Инкижиновым][[259]](#endnote-240)

… Основы театральной биомеханики впервые были нащупаны в студии Мейерхольда (Петербургского периода, Бородинская, 6) 1915 г. Начатые работы над созданием новой системы движения человека явились результатом изучения техники движения итальянских комедиантов времен комедии дель’арте.

Работа продолжалась В. Э. Мейерхольдом в Петербурге на Курсах Мастерства Постановок в 1918 г. под названием «Техника сценических движений»[[260]](#endnote-241) и, наконец, в 1920 – 1921 гг. в Москве, в лаборатории «актерской техники» при Театре РСФСР 1 и затем в учебном году 1921 – 1922 гг. в ГВЫТМе. Уже с 1918 г. системе театральных движений дано Вс. Мейерхольдом наименование «биомеханика».

Возникшая на изучении и в целях создания новой системы сценического движения, при более глубоком проникновении в изучение — она дает нам основы движения человеческого организма как такового и возможности создания новой механики движущегося человека — новой его двигательной организации. Законы биомеханики основаны на точном изучении и осознании физиологической конструкции человеческого организма.

На основании данных изучения человеческого организма биомеханика стремится создать человека, изучившего механизм своей конструкции, могущего в идеале владеть им и его совершенствовать.

Современный человек, живущий в условиях механизации, не может не механизировать двигательных элементов своего организма.

Биомеханикой устанавливаются принципы четкого аналитического выполнения каждого движения, установлена дифференциация каждого движения в целях наибольшей четкости, показательности — зрительного тейлоризма[[261]](#endnote-242) движения. (Знак отказа — фиксация точек начала и конца движения, пауза после каждого произведенного движения, геометризация планового передвижения.) Современный актер — должен быть показываемым со сцены как совершенный автомотор.

В эпоху механизации тело актера-биомеханиста работает подобно машине. Всякое движение отдельных групп мускулов должно восприниматься зрителем как моторный рефлекс работы всего тела-аппарата.

Создание биомеханики явится созданием человека, приспособленного в своих двигательных выявлениях к условиям нового механического быта. В театре — выразителе социальной атмосферы данной эпохи — необходимы актеры, воспитанные на новой системе.

{127} ГИТИС — театральный ВУЗ новой формации — создает в своих стенах нового актера-человека.

Вместо теории переживания и нутра, ведущих (вследствие того, что они основаны на незнании конструкции человеческого тела) к психологическим надрывам, воспитывая актера на точных науках, развивающих и тренирующих интеллект, с одной стороны, и путем спортивной и биомеханической — с другой, ГИТИС создает образец организованного человека, который достойно может служить цели того, что называется театром, — цели организации масс: социальной демонстрации идеально организованных человеческих механизмов.

СТИНФ[[262]](#endnote-243)

## **{****129}** БиомеханикаЛекция, прочитанная в Театре Пролеткульта[[263]](#endnote-244)

Психологической школой виталистов пользовались Станиславский и Комиссаржевский.

Мейерхольд пользуется школой механистов-материалистов[[264]](#endnote-245).

Биомеханика раньше рассматривалась в связи с душевной жизнью человека. Лишь впоследствии она осталась исключительно как воспитание физической жизни человека.

Биомеханику можно рассматривать с двух сторон: 1) как механику физического воспитания человека, 2) как метод актерской игры. Для актерской игры необходимо: 1) возбудимость, 2) ориентация и правильное расположение себя во времени и пространстве соотношений с окружающими, 3) правильное органическое звучание голоса. Средствами получения возбудимости в старом театре были: а) наркоз, б) нервный самогипноз, в) неорганизованное физическое возбуждение.

Биомеханика — метод давать актеру здоровое возбуждение (состояние, [достигнутое] путем организованной мускульной работы, от физического движения у человека зарождается свойственное этому движению возбуждение, так смех вызывает веселое настроение, слезы — грусть. Джемс[[265]](#endnote-246)).

Во время игры у актера должно быть длительное возбужденное состояние. Его нельзя получить от однократной мускульной работы. Поэтому весь спектакль нужно строить на непрерывной мускульной работе. Фиксация непрерывных мускульных движений производится путем ракурса тела, а не позы[[266]](#endnote-247), то есть действенного неустойчивого [положения] (не в смысле равновесия), переходящего в другое расположение тела в пространстве. Ракурсное расположение — единственное положение актерского тела, действующее активно на зрителя. В этом значение биомеханики для зрителя. (Подробно о ракурсах см. лекции о ракурсах.)

Биомеханика — единственный из предметов физического воспитания человека, который учит ориентации тела в равновесии в условиях не рискованных трюковых в отличие от акробатики[[267]](#endnote-248) (это для каждого актера отдельно); кроме того, биомеханика помогает ориентироваться во времени и пространстве в соотношении содействующих. Мизансцены можно строить, исходя из ракурсов. Все формы игры актера можно разбить на классы: отброс, отбег, поцелуй, поклон и т. д. Всего таких приемов около 50‑ти, так же как и в драматических произведениях варьируется всего 42 сюжета[[268]](#endnote-249). Биомеханика учит сознательно подходить к этим движениям и дает метод, как их делать. Например: пьяный говорит «здравствуйте» и останавливается. Обычно актеры делают это бессознательно или эмпирическим подходом, биомеханика показывает метод, как это сделать[[269]](#endnote-250). Звучание голоса как явление физиологическое является результатом физического движения. Так {130} как весь спектакль строится на звучании голоса на протяжении спектакля, то весь спектакль нужно строить на мускульной работе, разбитой на отдельные части-ракурсы. В результате каждого ракурса — органически-правильное звучание голоса.

### Биомеханика и театры

Не всем театрам нужна биомеханика. Некоторым театрам, построенным на позе (см. Ракурсы и поза), она вредна. Каждому новому театру с социальным предназначением биомеханика необходима, так как актер такого театра должен быть здоровый. А единственное здоровое возбуждение у актера — это биомеханическое возбуждение. Старым театрам бытовым биомеханика отнюдь не вредна (см. Биомеханика и жизнь). На демонстрации биомеханики студией Мейерхольда[[270]](#endnote-251) все старые актеры признали, что эта система нужная и облегчила бы даже работу старого театра. Пример: «пьяный останавливается и говорит “здравствуйте”». По словам Инкижинова, нет ни на сцене, ни в жизни ни одного такого положения или движения, которому биомеханика не помогла бы как метод. Всего движений в театре пятьдесят. Станиславский не может определить, в чем и из каких частей состоит актерская игра. Вахтангов этого тоже не мог сказать[[271]](#endnote-252). Мейерхольд, разлагая актерскую игру на 3 основных положения[[272]](#endnote-253) и найдя, что каждое из положений является результатом движения и осознания движения, подошел научно, экспериментально к вопросу о биомеханике. В этом его заслуга.

### Биомеханика как контроль движения

Биомеханика учит разлагать сознательно движения на элементы, отсюда в любой момент актер может воссоздать или скомбинировать нужное ему движение — ракурс. Умение анализировать, синтезировать и конструировать движение, сознательно воспитывать и пользоваться ракурсом приобретается тренажем. Отсюда физкультурная сторона биомеханики. Биомеханика — надстройка над физкультурой. Физкультура является общеобразовательным предметом физического воспитания. А биомеханика — это уже специальность[[273]](#endnote-254). В нее входят все основные принципы, входящие в физкультуру, как-то: правильное взаимоотношение органов, внешних и внутренних, смелость, легкость, гибкость. Отличием от физкультуры и спорта, дающим движение как таковое, является анализ ракурсов, разложение их.

### Биомеханика и музыка

Музыка способствует биомеханике, как во всяком движении, развитию ритма, нужного для расположения тела во времени, необходимого для установки темпа. Темп в биомеханике нужен для воздействия чередующихся ракурсов на зрителя. В акробатике темп — основной элемент, на котором строится движение.

### **{****131}** Биомеханика и нервная система

Биомеханика воспитывает нервную систему, так как учит сознательно контролировать движения и производить их. Человек не должен быть растерянный. Он знает, как делается движение, и в опасную минуту, например падение с трамвая, качка на пароходе, спокойно поставит себя в наименее опасное положение, зная, как это нужно сделать.

### Биомеханика и ритмбиомеханика и жизнь

Помимо значимости биомеханики как метода актерской игры и задач физкультурных, она имеет еще и утилитарное значение в жизни, в быту. Например, воспитание физической жизни человека: а) ориентация во времени и в пространстве, необходимое воспитание ракурса не только на сцене, но и во всяких жизненных условиях, б) несчастные случаи и тренировка нервной системы, в) правильное звучание, то есть элементы воспитания организованного и оборудованного человека.

### Возражения против биомеханики

Биомеханика подвергается нападкам со стороны ее вредности как физкультуры. Прыганье на лопатки вредно отражается на легких и сердце.

Через год после занятий биомеханикой был произведен врачебный осмотр и оказалось, что врач разрешил даже туберкулезным в известной доле заниматься биомеханикой.

Биомеханикой как лекарством прописал заниматься американский врач. С точки зрения физкультуры нет вредных движений. Считают, что биомеханика вырабатывает актерский штамп. Но определенный штамп своего рода вырабатывается у актеров игры переживания, даже у Чехова в «Эрике XIV»[[274]](#endnote-255).

Мейерхольд — последователь французской школы (Коклен). Великие актеры французской школы подходили всегда к игре сознательно и во время пребывания на сцене прекрасно сознавали, контролировали обстановку. Пример: Шаляпин, отношение Шаляпина к своим товарищам. Сара Бернар во время трагического умирания в «Даме с камелиями» ясно видела, что в партере кто-то спит.

### Биомеханика как метод актерской игры

Принцип биомеханического построения актерской игры выдвигается в противовес построению этой игры на основе нервного самогипноза и неорганизованного физического возбуждения. В биомеханической формуле сценического действия «N = A1 + A2» — A1 является началом активным, дающим задания A2. A2 — есть материал — рабочая сила, принимающая на себя исполнение задания A1[[275]](#endnote-256). Первая стадия обработки материала заключается в общефизическом тренаже. Основной целью этого тренажа является подготовка физически всесторонне развитого выносливого организма, способного {132} на длительную напряженную работу. Вторая стадия — биомеханические упражнения в собственном смысле слова — имеют своей задачей проработку движения как исходного пункта актерской игры, как основы построения роли. Понятие движения является центральным и всеопределяющим. Так, например, жест рассматривается как результат движения всего тела (пример: я вижу предмет, вызывающий во мне ужас — я протягиваю руки, как бы защищаясь; сделать этот жест биомеханически — значит не протягивать рук вперед, но отклонить все тело назад: руки окажутся протянутыми[[276]](#endnote-257)). Органическое звучание голоса также базируется на движениях: мускульное напряжение, разряжение, выкрик — такова схема построения, причем выкрики являются тем камертоном, которым определяется звучание слов и фраз. Итак, движение — основа. В разложении движения на его элементы, уяснении его структуры в дальнейшем построении — сущность биомеханических упражнений. Сама работа над ролью сводится к двум моментам: 1) сюжетной проработке и 2) техническом исполнении. Под сюжетной проработкой понимается фиксирование плана всех тех движений, которые должны дать в своем результате определенное действие[[277]](#endnote-258). Это фиксирование плана имеет в своей основе опыт режиссера и актера. А2 принимает задания и выполняет их. Необходимым условием удачного исполнения роли является обостренное состояние актера, то нейтральное рабочее, физическое его возбуждение, которое можно уподобить возбуждению спортсмена перед началом состязаний или рабочего в начале сложной, требующей точности, внимания, четкости выполнения работы. Это первичное состояние актера неизменно должно поддерживаться на всем протяжении его сценической работы и поддерживается именно биомеханическим подходом к разворачиванию действия, постоянным контролем правильности исполнения. Неизбежным отсюда выводом является тот, что ни о каких эмоциях (в смысле конкретно-реализованных переживаний) при такого рода построении роли речи быть не может. Биомеханическому построению роли будет сопутствовать лишь некоторая эмоциональная «окрашенность» общего характера. Если бы у актера появилась настоящая эмоция — переживание, — никакого столь необходимого над действием контроля не могло бы быть.

## **{****135}** Из «Вступительного слова»[[278]](#endnote-259)

Предварительно: мы и ГИТИС. ГИТИС — академия. Ему доступна роскошь научно-отвлеченной работы. На нем задача — создание науки театра — строго научного классического канонического подхода[[279]](#endnote-260). За это он получает деньги. Мы финансируемся за собственную производственную работу. Мы обязаны уже использовать практически весь опыт и все опыты, добытые научной работой, — отсюда наша теснейшая связь с ГИТИСом путем восприятия в нашу работу всех технических и теоретических достижений его.

Но часть областей театра нуждается и в дальнейшей проработке, ибо, если допустим, например, что в области движения Мейерхольдом сказано последнее и решающее слово[[280]](#endnote-261) (в смысле *подхода*, так как практическая разработка системы движения, колоссальнейшая работа впереди и по плечу разве только такому мастеру). Если в подходе к основам игры (возбудимость etc.[[281]](#endnote-262)) нащупываются тоже необъятные открытия. Если, наконец, должно полагать, в настоящем сезоне возьмутся-таки свирепо за слово и двинут этот запущенный у нас вопрос. То такие вопросы, как основы конструкции спектакля в плане, например драматургическом, совершенно не затрагиваются — ставят пьесы, но не *делают* пьес — переделывают пьесы, но не *сочиняют*. Вопрос «материального оформления» — не в обиду Л. С. Поповой будь сказано — стоит на довольно неопределенном курсе, некоторые позиции не только сомнительны, но направлены в самую опасную сторону — эстетизма, стилизации под современность в плане той же влюбленности в маховое колесо и радио-антену[[282]](#endnote-263), по существу ничем не отличной от влюбленности в белые парики и фижмы «Луи Сез» — четырнадцатый! Что эти вопросы ГИТИС затрагивает меньше, совершенно понятно. Формула: «Игру показывают» — дает ключ ко всему. ГИТИС прежде всего — «Театр актера»[[283]](#endnote-264). Экспериментальная лаборатория над актерским материалом — и в этом его историческая роль. Но с точки зрения *театра* для *публики*, а такую точку зрения мы [не] выдерживать не можем — нас перестанут финансировать — нужен не театр «актера», или театр «пьес», или театр «декораций», а нужен «*театр аттракционов*»[[284]](#endnote-265) — театр спектакля — зрелище в новом понимании: театр, формальной задачей коего является воздействие на зрителя всеми средствами, даваемыми современными возможностями и техникой, театр, где актер займет свое место, наряду и столь же равноправно, сколь и пулемет, который холостым зарядом будет шпарить в публику, как и качающийся пол зрительного зала или наводящий панику дрессированный леопард. Театр, строящийся по принципу: цель оправдывает средства — и где не будет средств почтенных и полупочтенных — не согласных с «эстетикой театра и театральности» — обвиняли же нас в том, что это грех против Театра делать настоящий бокс на сцене[[285]](#endnote-266), когда истинный психологический театр должен строиться на показывании «реакции толпы на невидимый зрителями бокс»! Но и здесь не следует вдаваться в своего {136} рода «пуританизм наоборот» — только цирк хорошо, а если мы попробуем в наш рецепт спектакля включить 3 % натурализма или 1 % психологизма, то это уже «негодяще». Всякая вещь со своим процентом воздействия — на своем месте, и в объявленном курсе «бульварного романа» вы научитесь понимать, какова при умелом подходе и в нужном месте сила чистейшего психологизма или каков эффект грубейшего харакири с потоками крови в сервировке японского театра!

Итак, в производственном плане — не «игра показыванье», а «театр аттракционов». В нашей актерской работе — практическое его осуществление, в нашей режиссерской работе — изучение техники приемов и материалов создания спектаклей такого театра.

## Из письма к Ю. И. Эйзенштейн[[286]](#endnote-267)

[11 ноября 1922]

11 ноября 1922

4° Работа: в Пролеткульте сейчас приступил к постановке. У Мейерхольда состою режиссером-лаборантом по его постановке «Смерть Тарелкина»[[287]](#endnote-268). От «Подвязки» у Фореггера пока ловчу[[288]](#endnote-269), так как первая и вторая работа куда интереснее и солиднее. Кстати, как Тебе понравился профиль Твоего единоутробного в «Зрелищах»?[[289]](#endnote-270)

Сергий.

## **{****138}** В. Федоров и С. ЭйзенштейнК постановке «Смерти Тарелкина» Мастерской Вс. Мейерхольда[[290]](#endnote-271)

«Картины прошедшего», как называет свою трилогию Сухово-Кобылин, заключительной частью которой является «Смерть Тарелкина», имеют для нашего времени особое значение.

Царская цензура безоговорочно запретила «Тарелкина» к постановке на сцене. У царских сановников были достаточные основания страшиться Сухово-Кобылина.

Более яркого изображения тех чудовищных, почти фантастических условий гражданского бытия, в которых пребывала Россия до октября 1917 года, русская драматургия не знает.

Распоясавшаяся полицейщина, «восчувствовав» свою силу, справляет бенефис.

Расплюев так и действует:

«именем полиции!» —

не «царя», а «полиции», ибо это — первая и единственная власть в государстве.

С этой точки зрения пьеса может рассматриваться как явление революционного порядка, так как глубоко вскрывает все ужасы царизма.

Этим обусловился выбор пьесы и включение ее в производственный план мастерской.

Комедия написана великолепным языком, равного которому, пожалуй, нет в русской драматической литературе (тут автор конкурирует с Гоголем и Лесковым).

Построенная с изумительным знанием театра и законов сцены, пьеса является исключительно благодарным материалом для театральной работы.

Если «Смерть Тарелкина» ставить в планах натуралистического театра, то можно быть уверенным в крушении постановки. Тот сугубо-сгущенный быт, который показан в «Тарелкине», в натуралистическом театре прозвучал бы как неправдоподобный анекдот, и пьеса потеряла бы все свое течение.

В. Э. Мейерхольд ставит пьесу в тонах сильного, яркого гротеска, местами переходящего в чистую здоровую клоунаду (сцены с «упырями», Брандахлыстовой, следствия и т. д.). Этим же приемом обойдены и самые «опасные» места пьесы, которые в натуралистическом плане неминуемо производят тягостное, почти патологическое впечатление, как, например, допросы Тарелкина, финал пьесы и др. Клоунада обусловила {139} и все задания на обстановку и аксессуары. Первая — набор трюковых и акробатических аппаратов, оформленных «под мебель» (проваливающиеся столы, кресла, табуреты, вертящиеся табуреты и пр.), вторые — традиционный цирковой реквизит: бычьи пузыри на палках для хлопанья по голове, небьющаяся посуда, ведра с водой и пр. Одежда персонажей сконструирована по тем же принципам и отличается теми же особенностями.

«Невероятному» драматургическому построению автора дается «не менее невероятное» сценическое оформление режиссера. По сравнению с «Рогоносцем» Мейерхольд в «Тарелкине» еще более утверждает главенство актера в театре.

В «Тарелкине» — почти только актер, конструкции в тени, они имеют третьестепенное значение.

Постановка отличается крайней портативностью и может быть показана не только на театре, но и на площадях или на фабричных дворах.

В режиссерской работе Вс. Э. М[ейерхольду] помогают лаборанты — студенты Вольной мастерской В. И. Инкижинов и С. М. Эйзенштейн.

## **{****140}** Из писем к Ю. И. Эйзенштейн

[3 декабря 1922][[291]](#endnote-272)

3 декабря 22

В театральной работе сейчас получил своего рода аттестат — помещен на афишу «Смерти Тарелкина» как лаборант по постановке Вс. Мейерхольда[[292]](#endnote-273). Что для марки весьма важно. Постановка сошла хорошо — хотя ругани из-за нее масса[[293]](#endnote-274). Работой в Пролеткульте очень доволен — увлекаюсь, ребята очень славные, и думаю, что будет толк. «Мудреца» думаю кончить к концу января.

«Подвязка» — не пойдет. До сих пор некогда было ее ставить, а сейчас считаю — поздно, — я лично в формальном отношении ее уже перерос, — выполнить ее сейчас будет уже шагом назад[[294]](#endnote-275).

[Декабрь 1922][[295]](#endnote-276)

Декабрь 22

Я сейчас выше головы в работе — работаю в настоящий момент только в Пролеткульте. У Мейерхольда в театре сейчас передышка[[296]](#endnote-277) — пользуюсь ею и налегаю всею силою на *свое* предприятие. Насчет Рождественского отпуска дело не пойдет — к концу января мне надо сдавать свою постановку и задержать ее в работе хотя бы на неделю никак не возможно. <…> Кроме Пролеткульта, увлекаюсь американским танцем и два раза в неделю хожу на уроки (это, кроме всего остального, нужно как моцион, а то я начинаю *полнеть* и тяжелеть на подъем, что очень неприятно моему аскетическому миросозерцанию) и ставлю цирковые номера моим коллегам по Мастерской Мейерхольда[[297]](#endnote-278).

[30 июня 1923][[298]](#endnote-279)

Москва, 30 июня 1923

Посылаю Тебе 4 рецензии и фотографии (в журнале) с моего «Мудреца». К сожалению, в дубликатах у меня не все (есть еще штук 7, кажется, правда, менее определенные). Самая ценная, конечно, Аксенова в «Зрелищах» — это наш бывший ректор Мастерских — очень умный «дядя»[[299]](#endnote-280).

Вообще сейчас «Мудрец» общепризнан и многими считается лучшей, частью — одной из лучших постановок в сезоне (вообще-то только в параллель — Мейерхольдовская «Земля дыбом»[[300]](#endnote-281) и то главным образом за свою ультраполитичность[[301]](#endnote-282), момент, который у нас похрамывает). Как раз был здесь «Суд над театральным сезоном» (разбирались 32 новости сезона)[[302]](#endnote-283) — «Мудрец» единственный, кого не ругали, а все считали долгом лестно упомянуть. Мейер же заявил, что «единственный театр, который признает и будет всячески поддерживать, — это Театр Пролеткульта, возглавляемый Эйзенштейном» — это публично и разругав всю театральную Москву.

## Записи лекций В. Э. Мейерхольда

[10 октября 1923][[303]](#endnote-284)

*Мейерхольд 10/Х‑23*

Чрезвычайная точность заранее не годится. Нужно оставлять места для возможностей на репетициях (особенно во встрече с актером).

Всегда роли раздаются «условно»: на случай столкновения реж-трактовки и актрактовки — неразрешающегося. Ставить на рельсы максимальной выразительности для изобретательности актера.

Сработаться так, чтобы утратилась рамка «мое» или «ваше». Приемы познавания актеров (режиссером): много общего с сыском (но тем же методам: типизация etc.).

[13 октября 1923][[304]](#endnote-285)

Орленев[[305]](#endnote-286) от реплики к реплике *лепечет*, чтобы «продолжать жить в своем мире».

Это же делала Комиссаржевская

в них либо «доживать» предыдущую или перекидывать мост {143} к последующей. У него сплетена аномалия — нервозность с техникой, теперь при переконструкции к старости — разрыв — техника.

[М.] Чехов тоже не может «не вкатывать» своей патологичности. Неврастеник.

Вс[еволод] Э[мильевич] в «Одиноких» перед последним актом тоже выпивал. Есть увещевательное письмо [А. П.] Чехова об этом[[306]](#endnote-287).

Барнай[[307]](#endnote-288) — только декламирует (немецкая школа) — и «не мнет сорочки» (Юрьев).

Адельгейм — противоположен — Орленеву и нутру — чистые декламаторы[[308]](#endnote-289).

Орленев — чрезвычайно музыкален («слушает паузы»), речеконструкция удивительна.

## **{****144}** [Из выступления на обсуждении программы обучения режмаст Ц. К. Пролеткульта][[309]](#endnote-290)

При обсуждении вопроса о формах пролетарского театра опускается из вида самое главное: несовместимость с идеологией нового коммунистического общества вовсе *не форм* существующих видов театра, а главным образом *всего театрального института* как такового[[310]](#endnote-291). Для этого необходимо установить, чем фактически является существующий театр (вне формальной партийности) и чем он может и должен быть при нормальных условиях. Базируясь на положении Мейерхольда, что игра актера — эта таинственная и неведомая функция индивидуальности — есть не что иное, как разряжение избытка энергии, и дополняя его *по линии наименьшего сопротивления*, приходится смотреть на актерскую игру как на *непланомерное распределение и расходование* запасов энергии путем неиспользования ее на целый ряд других областей, актерами фактически и не затрагиваемых[[311]](#footnote-22) (формула, думаю, значительно упрощающая Евреиновскую, «о врожденном инстинкте театральности»[[312]](#endnote-292), секрет, вероятно, в том, что «проще всего заиграть, чем проделать что-либо иное»). Приходим к положению, что потусторонняя (считая по рампе) часть театра повинна в поощрении весьма легкомысленному и малопроизводительному расходованию сил и рабочей энергии на ветер. Но это полбеды, ведь играющих дегенератов, не умеющих целесообразно, в порядке общекультурной повинности, расходовать свои силы, не такое уж большое количество.

Гораздо серьезнее положение с теми, кто по эту сторону рампы. Но тут дело обратного порядка: зрители — должники перед собственной физической приспособленностью и организованностью, с одной стороны, и интенсивностью эмоционального существования — с другой, на что у них — тоже как результат непланомерной постановки дела в быту — не хватает энергии, растрачиваемой большей частью на «дела». Только такому субъекту театр и необходим органически и совершенно в том же разрезе как гашишисту (человеку, с пониженной действенной потенцией) наркоз, заменяющий ему реальную действительность — воображаемой. Знаменитое положение Джемса[[313]](#endnote-293) (напрасно приплетаемое к механике и игре актера, особенно в противопоставлении к теории МХТ, ибо строя из Джемса в вопросе об эмоции актера, приходишь к тому же выводу: *наличию* эмоционального состояния, отвечающего сюжетной стороне дела у действующего, [эмоции], хотя бы и вызванной не аффективным воспоминанием, а как результат движения нейтрального — вне сюжетности первоначального напряжения, — соответственного ей, то есть коренному положению, оспариваемому теорией актерской возбудимости Мейерхольда) через двигательно-подражательную {145} способность зрителя, по которой происходят в нем движения, достаточные к возникновению эмоционального состояния по этому положению, приводит его к «активному соучастию» в происходящем на сцене, то есть к фиктивному эмоциональному действованию, с одной стороны; чистая же механика движения и физическая действенность актера через ту же подражательную способность — к мускульной работе той же направленности (ритмическое вздрагивание конечностей при чечетке на сцене, вскакиванье с мест при качке перша и т. д.), но сведенной до минимума, в сознании же зрителя откладывающейся как столь же реальная и высокого напряжения, как и у действующих на сцене или арене. Суммировка этих ощущений вызывает в зрителе ошибочное представление о произведенной им «работе» (той же напряженности, как и виденная им реальная) и, следовательно, *фикцию наличия соответствующего ему количества избыточной энергии*, что и является основой возникающего в результате *чувства удовлетворения зрелищем*, то есть худший вид наркоза, заменяющий зрителю органическую необходимость в действительности физической (и даже эмоциональной).

## Из «Дневника»

[10 декабря 1923][[314]](#endnote-294)

10/XII

Лекция Миклашевского «Гипертрофия искусства». У «Зона»[[315]](#endnote-295). У нас — первая [лекция] Залкинда[[316]](#endnote-296). Потому не был.

Накануне К[онстантин] М[ихайлович] был у нас на «Москве»[[317]](#endnote-297). Обидел Третьякова, спросив что-то насчет «Озера Дыбом» (!)[[318]](#endnote-298), которое на днях видел. На лекции здорово нахвалил «Москву»: «квинтэссенция всего, что делается не только у нас, но и на Западе», «лучшее, что видел, замечательный спектакль», «это не водка, а каждая мелочь и деталь — рюмочка чистого спирта». С точки зрения «гипертрофии» — максимум таковой. «Старик»[[319]](#endnote-299) выступал позже, говорил сумбурно, но всячески подчеркивал, что я его ученик («ага, вот кто кого за хвостик держать начинает» — Т[ретьяков]). Смысл такой, что, конечно, только потому и хорошо, но раскомплиментировал, кажется, больше, чем намеревался, подчеркнув, что «Э[йзенштейн] делал установку на нового человека и новый класс». В публичных выступлениях вообще более чем корректен. (Весенний суд над прошлым сезоном.) Лично зол, по-видимому, до крайности: «Этот Э[йзенштейн], которого я за уши тянул в режиссеры, занимается теперь тем, что в Пролеткульте перебивает у меня пьесы» (Третьякову на 100‑м представлении «Рогоносца» 8/XII).

Оттуда же — Любовь Попову пленил верблюд[[320]](#endnote-300) — «он так очаровательно орет» и — «воздушность конструкций», но «психологический темп» считает непонятостью Третьяковского ритма «Москвы». Надо все же сходить к «Старику», хотя слова Садко из тех, что не прощаются[[321]](#endnote-301). Но у него фотография, за которую я дал весной 500 000 рублей!

## Из письма к Ю. И. Эйзенштейн

[20 декабря 1923][[322]](#endnote-302)

Москва, 20/XII-23

Ну‑с 7 ноября осуществили бальшой бум — постановку

«Москва — слышишь!» — срепетировали в 3 недели (месяц)[[323]](#endnote-303) — мелодраммейшая мелодрама — со смертями, героизмами {148} и т. д. Шуму куда больше «Мудреца» — помимо формального — общественно попали в «точку»[[324]](#endnote-304). В «Известиях» писали: «Это *уже* новый театр, которого мы, может быть, *ждем* от Мейерхольда!» «На второй день после “Земли дыбом” и на третий после “Рогоносца”»[[325]](#endnote-305). Каково!!

## [Заявление С. М. Эйзенштейна][[326]](#endnote-306)

7.1.24

В Государственные Экспериментальные
Театральные Мастерские Вс. Мейерхольда

В Регистрационную комиссию

Копия в комъячейку ГЭКТЕМАС

Считаю свое исключение из Экспериментальных Мастерских без вызова для дачи объяснения неправильным, и неправильным вообще, поскольку дисциплинарные нарушения, единственное, за что я могу подвергнуться чистке, мотивируются не халтурой, работой в шантанах и тому подобных полупочтенных предприятиях, а отдачей всего времени (вне актерской работы ГЭКТЕМАСа) на скромное дело организации 1‑го Рабочего Театра Пролеткульта, руководителем которого я являюсь в настоящее время, и не знаю, что в настоящий {149} момент нужнее: эта ли моя работа или отсиживание дежурств у прожектора.

«Идеологических» обвинений, подобных прошлогодним, никак не принимаю, поскольку моя настоящая работа («Москва, слышишь?» — полит-агит, «Противогазы»[[327]](#endnote-307) — проз-агит) всецело покрывают и ту «декларацию» Мастерских (курс исключительно на полит и проз-агит), по которой меня «судили» весной за «Мудреца» и которой почему-то в настоящем сезоне наша театральная идеологическая база сама не следует.

Привыкнув считать еще со времен ГВЫРМа Мастерские (хотя бы в намерениях) наименее узкобогемной театральной организацией, причин к исключению в подобной сфере искать не желаю и настаиваю на пересмотре постановления обо мне. В случае, если педантизм и формалистика дисциплинарных органов столь велики, что они безоговорочно отклоняют от совместной экспериментальной работы студента с «оговоркой» в дисциплинарной области, прошу вынести постановление принципиально, предоставив мне право договориться с мастером и администрацией о формах моего дальнейшего участия в работе мастерских, — совместно добываемый опыт коих меньше всего нужен лично мне и больше всего может пригодиться молодому классовому коллективу, в котором я работаю, и его рабочей аудитории.

Возможное же применение ко мне довольно ходкой в Мастерских формулы: «нам не нужны люди, которые от нас берут, а свое дают не нам» — считаю мелкособственническим и глубокоасоциальным, поскольку «давать» мы обязаны исключительно тому классу, на службе которому мы отдаем наши общие усилия, и вывески театров, под которыми это делается, играют наименьшую роль.

Москва 6.1.24

Бывший студент ГЭКТЕМАС

Режиссер 1‑го Рабочего Театра Пролеткульта

Сер. Эйзенштейн

## **{****150}** Из «Дневника»

[7 января 1924][[328]](#endnote-308)

7 января [1924]

Бонди[[329]](#endnote-309) рассказывали — был у них Кугель[[330]](#endnote-310) после «Москвы». Дико хвалил, говорил, что кроет Мейера, и про меня, что «со времени революции — это первый гениальный режиссер»[[331]](#endnote-311). Старый дурак. Но «верить можно», уж больно многого насмотрелся на своем веку.

# **{****151}** Часть III1924 – 1931

## **{****153}** [О «Лесе» Мейерхольда](Отзыв С. М. Эйзенштейна и С. М. Третьякова)[[332]](#endnote-312)

Всякий удар по святыням, всякое разоблачение мощей, от которых кормятся ак-попы — приветствуем. «Лес» Мейерхольда — это «ак-церковные ценности дыбом»[[333]](#endnote-313).

«Лес» Островского для стройки не годится — Мейерхольд сложил из него хороший костер на предмет поджаривания обывательской печенки, если только… эта печенка не окажется железобетонной — и не придет в эстетическое умиление, от чего да охранит Мейерхольда история революции.

## Об авторском праве режиссера[[334]](#endnote-314)

Авторское право режиссера — *необходимо*. Подробнее — мое мнение, несомненно, совпадает с мнением Вс. Эм. Мейерхольда, ибо, еще в бытность свою его режиссером-лаборантом, я участвовал в обсуждении этого вопроса, сильно волнующего Вс. Эм. Мейерхольда[[335]](#endnote-315).

Хочу указать только на то, что попытки *точной фиксации постановок — есть*. У меня лично разработана *точная запись мизансцен по четырехмерному графику*[[336]](#endnote-316).

В настоящее время такими записями пользуются все провинциальные пролеткульты.

Сейчас на очереди вопрос о записи актерского движения и музыкальной записи речи.

В последней области, кажется, работает Гнесин[[337]](#endnote-317) — у Вс. Эм. Мейерхольда.

## Из книги Александра Беленсона «Кино Сегодня»[[338]](#endnote-318)

### 6. О работе Эйзенштейна вообще и о том, как он отказывается применять свою же систему работы натурщика в частности

Подводя итог, отметим, что сам Эйзенштейн относит свою систему организации работы натурщика к той области киномастерства, которая целиком остается за пределами его дальнейших опытов; объясняется это тем, что Эйзенштейн, как мы усматриваем, идет вперед путем *революционно-диалектическим*, раскалывая вещь в самом процессе ее созидания, для обнаружения таящихся в ней противоречий, таким образом, чтоб они могли быть приняты за основу построения совершенно новой вещи по совершенно новым принципам. Этим же и обусловлен был переход Эйзенштейна от театра к кино как результат формального раскола в «Противогазах», сказавшегося в тех особенностях этой постановки, которые были вызваны перенесением в плоскость реального (газовый завод, вызвавший в устремлении к такой же реальности натурную трактовку «персонажей» и в еще большей степени — масс). Как раз такой подход к материалу в предельной своей степени и характеризует в первую очередь кино[[339]](#endnote-319). Кстати, по поводу высказывавшегося в нашей кинопрессе неосновательного суждения (статьи Б. Гусмана и Н. Лебедева в 7 и 8 №№ Кино-Газеты) о происходящей «кинофикации» театра[[340]](#endnote-320), чуть ли не о превращении театра в кино, причем для обоснования такого взгляда приводились ссылки на монтаж, первый и второй планы, кинонадписи, экран, использованные В. Мейерхольдом и С. Эйзенштейном в их теопостановках, — стоит разобраться: 1) по поводу *монтажа*. — В «Лесе» им, во-первых, не достигнута динамичность действия (в чем единственно и состоит смысл монтажа), а во-вторых, монтаж там является лишь стилизационной пересадкой приемов, характеризующих {155} другой вид искусства, в данном случае — кино, трактуемое режиссером как образец своего рода динамической *живописности*, которая, пожалуй, прежде всего характеризует основную линию Мейерхольдовского творчества. Монтаж в «Лесе» использован им как прием, так же как в свое время им были использованы прием светотени, взятый у Домье («Жизнь человека»[[341]](#endnote-321)), прием плоскостного расположения действующих лиц — у Джотто («Шут Тантрис»[[342]](#endnote-322)) и, наконец, приемы специфического движения фигурок — у Калло (период «Любви к трем апельсинам» *Доктора Дапертутто*; сюда относится хотя бы «Маскарад»[[343]](#endnote-323)); 2) по поводу *надписей*. — Они имели большой смысл в «Земле дыбом», служа там самостоятельным фактором воздействия при посредстве *лозунгов* (происходя вовсе не от кинонадписей, а от *плаката*); в «Лесе» же надписи — опять-таки внешняя стилизация, так как они служат лишь подзаголовками, не участвующими в действии; 3) о *планах*. — Пересадка из кино первого и второго планов оказалась в театральных постановках более уместной; 4) *об экране*. — Использование его на театре («Мудрец», «Слышишь Москва»[[344]](#endnote-324)) является уже чистейшим театральным приемом, так как здесь экранная демонстрация в целом служит лишь одним из театральных аттракционов. Вообще же кажется ясно, что оплодотворение театра отдельными киноприемами отнюдь не равносильно упразднению театра, который, оставаясь самим собой, только укрепляется, ассимилируя здоровые посторонние элементы. Удачным примером приведения к абсурду мысли, высказанной Б. Гусманом, может явиться использование в новой театральной постановке «1881‑й год»[[345]](#endnote-325) (театр МГСПС) «кинодиафрагмы», под которую стилизован занавес, разделяющий первый и второй планы.

Здесь также поучительно будет припомнить творческий путь гениального, непревзойденного постановщика В. Э. Мейерхольда, хотя и очень *революционный* в разрушении вне его существующих театральных явлений и форм, но все же недостаточно, может быть, «диалектический» в использовании на этом пути всех противоречий, выявляемых его собственными тео-вещами[[346]](#endnote-326). Если даже каждая новая постановка этого неподражаемого мастера на театре и является отрицанием (чисто революционным) предыдущей, то тем не менее отрицание это вряд ли может почитаться «диалектическим», так как в нем отсутствует элемент одновременного утверждения нового начала, скрытого в этой предыдущей вещи. Так «Рогоносец», *по существу* уводивший в какую-то *затеатральную область* организации человеческого материала[[347]](#endnote-327), привел только к стилизационному продлению постановочных приемов в «Смерти Тарелкина» и к логическому построению «от обратного» новых постановочных приемов в «Лесе», вследствие чего «Лес», являясь прямолинейным отрицанием «Рогоносца», неизбежно впал в те, уже изжитые театральные уклоны, решительным отрицанием которых в узкоформальном плане в свое время явился сам «Рогоносец».

Образцовым для вообще совершенно иного пути (отличного от путей Мейерхольда и Эйзенштейна) является путь Кулешова — типично {156} *эволюционный*[[348]](#endnote-328), — когда движение и развитие узко понимаются как постепенное «самоусовершенствование» и *добродетельное* распространение одних и тех же принципов механически — на все новые и новые области.

Пока еще невскрытые результаты «Стачки»: уклон к иным приемам «инсценировки», к монтажу «реальных проявлений», к трактовке массового материала и т. д. — будут положены в основу «*Конармии*»[[349]](#endnote-329) и других работ.

Что же касается проводимого Эйзенштейном аттракционного подхода построения всех элементов фильма (доводимого даже до малейшего движения исполнителя), то после всего сказанного должно быть достаточно ясно, что он, будучи основой существа киноискусства, как его единственный, незыблемый принцип, есть утверждение не личного вкуса или искание законченного стиля СССР для кино, но утверждение метода подхода *к монтажу классово-полезных воздействий* и четкого сознания утилитарных целей и основ организации советского кинематографа.

Октябрь 1924

## **{****158}** [«Мейер — актер… Я — инженер…»][[350]](#endnote-330)

В связи с окончанием сезона всюду и везде подводятся итоги[[351]](#endnote-331).

Но все эти итоги, отмечающие своеобразие истекшего сезона, — упадок интереса к формальной стороне театра и «явление» нового репертуара, — делают совершенно ошибочные выводы, предрекая наступивший расцвет театра.

Богатейший опыт формальных исканий за последние годы плюс новая драматургия, которую все-таки ждали.

Вопрос революционного театра разрешен.

Принципиальная распря в области формы утихает. Спор о «Бубусе»[[352]](#endnote-332) становится примирением на «Бубусе»[[353]](#endnote-333).

Мы в преддверии расцвета классического театра стиля СССР.

Но что это значит?

Это значит, что *диалектике* вопроса о театре пришел конец.

Отсутствие внутри него бунта — вот что характеризует устойчивость. Монументальность классицизма. Вот что мы наблюдаем на театре сейчас. И вот что с революционной точки зрения *знаменует* смерть.

Вопрос о театре разрешен.

Вопрос о театре снят с повестки дня.

*Проблема* театра больше не существует. Формально. Потому что «формальные» искания последних лет оказались «идеологическими» исканиями, то есть оказались осознанием искусства (в частности, театра) с классовой точки зрения.

И выводом этого осознания оказался новый «мавр сделал свое дело — мавр может идти» — к умершей проблеме живописи присоединилась умершая проблема театра.

За годы революции театр беспощадно ставил вопрос за вопросом, куда дальше [идти] по пути новой идеологии? И материалистически осознающаяся работа за работой придвигали его к ответу, вскрывая со всех сторон, что театр докатился до тех пределов, когда его бытие как законченного вида искусства в данной классовости подхода прекращается.

Четырьмя постановками, стремительно — в 1 1/2 года[[354]](#endnote-334) — театр был брошен к четырем логическим выходам *из себя*.

Четыре постановки предельно обнажили театр как прием[[355]](#endnote-335), последующий шаг за каждой из них лежал уже вне театра.

«Рогоносец» — обнажение двигательных законов человеческого организма.

«Мудрец» — обнажение закона построения (осознания) спектакля как создание монтажа наперед известных раздражителей {159} в установке желаемого формирования зрителя. (Не в цирке цель.)

«Земля дыбом» — опыт создания массового действия, использования реальной среды в условиях действенного *самопроявления* через дачу ей нового применения в проявлении событий коллективно-мемориальных. Актерский коллектив здесь частный случай организованных в коллективно-мемориальное действие масс.

«Противогазы» — обнаружение нового вида раздражительных (воздейственных) возможностей материального, поскольку завод и все с ним связанное есть органическая аттракционная составляющая монтажа воздействий. Также трактовка и лиц и групп как физических натурщиков, а не как «образа».

«Трюковая» острота, аттракционность этих вещей, как и всякая острота, была в том, что в них (диалектически) ощущался уже следующий за этим явлением этап.

Где же эти четыре выхода?

«Рогоносец» вел в область двигательной педагогики, в быт.

К органическому движению, его осознанию и организации в быту.

Правда, именно это уже лет десять разрабатывается в Германии[[356]](#endnote-336), исходя от начал не театральных, и там по этому вопросу имеется уже предельная ясность, научная литература, систематические курсы. Любопытно, что то немногое, что фактически есть в биомеханике интуитивно найденного, входит и туда как малый элемент целой двигательной культуры.

От «Рогоносца» путь в детдома, к организованному действию-движению.

### [Наброски к статье]

Два момента:

Новый репертуар

Примирение фронтов

Все благополучно

Нет — не новая эра театра, а мертвенный статизм

Внешний признак — драматургия не есть *драматургия*,

а анекдот

Отсутствие драмформы на театре не синтез, всегда блестящий

по форме или упадочно изощренный (Carracci[[357]](#endnote-337)),

а соглашательство — исключение диалектического момента

Театр только на борьбе может существовать

Лунач[арский] и Мейер. «Левые» аки[[358]](#endnote-338)

Правый и левый театр

{160} Материалистическое и идеалистическое в области воздействия —

но идеал один актерской техники

Построение зрелищ (воздейственное и изобразительное)

Смысл происходящего

*Диалектическая* левая тенденция

Во что она уперлась (четыре постановки)

Следующий шаг — за пределы театра

Вопрос проблемы театра вынесен за его пределы

Предел его изобретательности на театре найден, как в телескопе

Истинная картина разложения театра (*все* у Мейера)

Параллель с живописью

Daumier «Маскарад»[[359]](#endnote-339)

«Лес» как начало деградации —

от полноты к распродаже технических приемов

Ложносинтетическое направление АХРР[[360]](#endnote-340) etc. —

тургеневизина, передвижничество

Реакционность

Здесь не в силу внешних условий возможности борьбы, а из-за внутренней несостоятельности интеллигенции — страх перед большевизмом в искусстве

Реалистический мираж

Наше отношение к театру — бывшие ярые противники говорят

(см. декларацию союза[[361]](#footnote-23)) —

школа, кафедра, амвон —

граммофон из «Мандата»[[362]](#endnote-341),

извозчик, автобус, пионерское звено[[363]](#endnote-342)

С того момента, когда вид искусства начинает переставать жить качествами, только ему свойственными или им приспособленными, — он как вид искусства вымирает, тем более что сейчас театр умер (то, что происходит сейчас)

Да здравствует театр (четыре ростка из театра)

«Религиозные» предрассудки искусства

Логическая ошибка применения «исторического материализма» на будущее

Отобразительная тенденция бессмысленна[[364]](#endnote-343)

1° по предельному ее осознанию

{161} и 2° по возможности практического перестроения жизни

Великое коммунистическое искусство Ленина — отсутствие его

Искусство — анархия

Упорядочение искусства ведет к монтажу жизни.

3° с уничтожением религии уничтожение искусства

На театре:

последнее синтетическое явление —

«Маскарад» в день февральской революции!

У Домье и АХРР — быт (прачки), и монументальность статическая (свобода) и динамическая (14 июля), и социальное содержание

(серьеза: ceci feit cel <здесь: это было так — *фр*.> 1871

и памфлета: <нрзб. слово> № III

и бытовой комич[еской]: его буржуа[[365]](#endnote-344) etc.)

Мейер — *актер*, отсюда и исследования актерского плана действия

«Рогоносец» — индивид «Земля [дыбом]» — коллектив

Я — *инженер*, отсюда анализаторство в плане воздействия, биомеханика у М[ейерхольда] как действие,

у меня под углом зрения воздействий *монтаж*

«Кино Глаз»[[366]](#endnote-345) — плагиат бытостроительства, монтаж быта, а не бытовых раздражителей и потому как воздействующее построение нулево

Кинорежиссер — монтажер *бытовых, натуралистических* раздражителей

Следующая ступень монтажа быта, то есть серьезная деятельность

Истинно *левая* точка зрения только сейчас (в отрицании) социально подкованная

7 лет — псевдолевизна — лишь в вопросах и приемах, при конечной буржуазной, контрреволюционной точке зрения — признания театра и искусства

(Ясно, что и там мыслим более марксистский (левый) и менее (правый) подход)

Кино — театр (аттракционов)

только высшей марки

техники оборудования

и социально (как воспринимающих,

так и отсутствие уродования актеров)[[367]](#endnote-346)

## Два черепа Александра Македонского[[368]](#endnote-347)

В каждой порядочной кунсткамере неизменно имеются два черепа Александра Македонского: один — когда ему было пятнадцать лет, и другой — когда сорок пять.

Кино противопоставляют театру как совершенно разные стихии. Правильно. Как разные категории мышления. Тоже правильно. Как орудующие совершенно разными средствами воздействия. Опять правильно. И такие сопоставления даже небесполезны. Мы так еще мало практически знакомы с приемами впечатления, что это совсем нелишнее. Но вдруг приходят к вам и спрашивают: «Вот вы теперь католик, штундист[[369]](#endnote-348), анабаптист[[370]](#endnote-349) {164} или там что (кинематографщик). А вас, наверно, тянет сходить в мечеть или пагоду (сделать постановку в театре). Перекинуться снова в другую стихию».

Товарищи, можно говорить, различать, сравнивать паровоз Бестера Китона[[371]](#endnote-350) с каким-либо Д‑экспрессом. Но, во всяком случае, в условиях вне времени и пространства. Это даже очень поучительно. Но когда надо куда-нибудь ехать, то садятся все же в экспресс, а не в «Наше гостеприимство».

Когда сходишь с точки зрения подобного абстрактного формализма и начинаешь смотреть на театр и кино в общих перспективах, в динамике развития революционного зрелища как единого поступательного процесса, становишься перед явной нелепостью этого вопроса. В лицо друг другу ржут, оскалясь, два разновозрастных черепа одного Македонского.

В общем ходе событий кино — [это], конечно, выросший за сорок пять лет пятнадцатилетний череп театра.

Иными словами, кино — это сегодняшний этап театра. Очередная последовательная фаза.

Фактический театр как самостоятельная единица в деле революционного строительства, революционный театр как проблема — выпал. Неудивительно повсеместное братание. Не о чем воевать.

Четыре постановки домчали театр до его границ, за которыми театр перестал быть театром и должен был стать реальным социально полезным аппаратом.

Четыре постановки, последние в театре.

«*Рогоносец*» ставил вопрос организации двигательного проявления. На частном случае актера — вел к организации движения человека в быту, в педагогические институты бытовой оборудованности.

«*Мудрец*» обнажил в «монтаже аттракционов» механизм и сущность театрального воздействия. Следующий этап: на смену интуитивно художественной композиции воздействий — научная организация социально полезных раздражителей. Психотерапия зрелищными приемами.

«*Земля дыбом*» — опыт в сторону организации массовых проявлений. Театральный коллектив как частный случай массы. Впереди «постановка» праздников, судов, заседаний и т. д.

«*Противогазы*» — последнее допустимое театру преодоление иллюзорного в общей установке и тяге к материальному. Монтаж воздействий от реально материально существующих величин и предметов: завод как элемент спектакля, а не как «вместилище», производственные процессы и положения как части действия и т. д. — то есть фактически уже почти кино, строящее свое воздействие именно на подобном театральном «материале» через монтажное сопоставление.

Три первые своего следующего этапа так и не увидели. По этим пунктам театр сдал. И только мои «Противогазы» совершенно логично перешли в «Стачку» как следующий этап, целиком построенный на том, что в них входило «трюком». Ибо настоящий трюк, новаторский — это кусочек *завтрашнего этапа*, зайцем втащенный в сегодняшнюю постановку.

{165} Вся «острота» вещи — в диалектически возникающей частности, берущей под сомнение или отрицающей весь строй вещи. Строй, который следующим этапом этой частностью опрокидывается.

И театр в остальных случаях, не выйдя за свои пределы, вместе с тем зачеркнул себя и как формально развивающийся организм. Нечем, товарищи, дальше «трюковать» в «большом стиле». Двигать-то его ведь больше некуда!

С театром дело как с подзорными трубами. Максимальное приближение. Но с увеличением приближения падает светосила. И существует формула, кажется, Николаи, определяющая предел возможного приближения навсегда. На основе этих двух моментов. Такая же формула стоит и над театром. Пределы его поступательного движения и развития известны. Их стараются не перейти, а избежать. И предпочитают ожесточенный бег по кругу, по вращающейся сцене «Мандата»!

Не вперед, так назад. И биомеханика становится «биомеханическим балетом», ничем не отличным от прочей голейзовщины в «Д. Е.»[[372]](#endnote-351). Поиски прозодежды становятся зелеными и золотыми париками «Леса» и т. д.

Впереди в лучшем случае — бури в стакане воды. Эпатаж в масштабе «капустника». И театр снова переходит на доброе старое положение. Он вновь становится церковью, школой, библиотекой. Чем угодно. Но уже не аппаратом самостоятельных агрессивных возможностей, ударом по быту и т. д.

Рупор — посредник. И ладно. В конце концов, важна социально организующая его роль вообще. И неважно, что это отныне происходит хотя и в театре, но помимо театра.

«Рычи, Китай»[[373]](#endnote-352), «Шторм»[[374]](#endnote-353), «Воздушный пирог»…[[375]](#endnote-354) При чем тут театр? Это блестящая публицистика. Ответ на жгучие запросы.

И совсем на сегодня неважно, что «Рычи, Китай» — превосходная пьеса, «Воздушный пирог» весьма неважная, а «Шторм» и совсем никакая не пьеса, не постановка, не игра, а комок подлинной гражданской войны. И может быть, как раз поэтому чуть ли не самое замечательное, что мы видели на подмостках за эти годы.

В каком угодно формальном виде актуальная вещь берет сейчас сама. Форма в театре перестала ночевать. И не случайно.

Нелепо совершенствовать соху. Выписывают трактор. И устремить все внимание на успешность тракторизации, то есть на кино, и быто-строительство через клуб — задача всякого серьезного работника театра.

## Из «Дневника»[[376]](#endnote-355)

[16 января 1927]

16/I [1927]

Кстати, о комплиментах. «Ревизор»[[377]](#endnote-356). Не желая обидеть старика (и тогда и до сих пор еще не читал их ядовитой мазни в «Вестнике ТИМа» на мои «2 черепа Александра»[[378]](#endnote-357) — ха‑ха, ведь и это как раз из ревизора!), мучительно думал все акты за что придраться, чтобы можно было похвалить. Ведь: Савина[[379]](#endnote-358) говорила — «сцена — моя жизнь», со времени появления в ТИМе Райх[[380]](#endnote-359) — Мейерхольд может сказать: «сцена — моя постель!» Но это entre parenthłses <в скобках. — *фр*.>.

Мебель. Мебель. Мебель. Музей мебели. Посуды и материй. «Мир Искусства».

Похвалил за добротность обстановки. За желание трогать и осязать — лаки, фарфор, ткани. (Плечи Райх — тоже такая мебель, рассчитанная на желание осязать — это я не сказал, и это опять entre parenthłses.) Старик просиял. Я назвал это «хорошим довоенным качеством». Он был весьма доволен. Через полчаса только я сообразил, что оценка была более чем двусмысленная — более зло сказать было бы трудно. Ведь со старика пошел Октябрь в Театре!

Вообще-то «Ревизор» — это иллюстрации Кардовского к «Горю от ума» Голике и Вильборг[[381]](#endnote-360). Или еще лучше — «экранизация» описаний из «Войны и мира» Толстого![[382]](#endnote-361) Материализм Гоголя все же не материализм (несколько своеобразный) плеч Зинаиды Райх и фарфоровой пасторали на столике в сцене примерки платьев.

{167} Самое любопытное — ведь Мейерхольд в бытность мою около него в ГВЫРМе отучил меня от этого «мейерхольдизма» петербургского периода, в который он вновь кольцом заключился!

NB. В бытность нашу у Рациборского, зав. Аниковской генетической станцией — с урчащими морскими свинками, так «ударно» проурчавшими прелюдию «Генералке» на страницах «Правды»[[383]](#endnote-362), — говорили об омоложении. Он сообщил, что двум старцам, очень видному артисту и очень видному партийцу, прививки вытяжек из бараньих яиц сделаны. Теперь выяснено, что такая прививка дает «регрессию».

Мейерхольд — «видный артист»…

[Без даты]

Если упомянуть школу у Мейерхольда, то изложить ее, как она есть.

1° Учитель, всячески скрывающий и облыгающий свой *опыт*.

*Опыт* и только *опыт*, никак в теорию не сводимый, — жалкие ошметки теории биомеханики рядом со стройным учением Bode Schule <школы Боде. — *нем*.>. Чистый импрессионистический эмпиризм. *Неучет* опыта.

Par exemple. В основе марксистский «Рогоносец». Анализ совсем не в определении этой действительной сущности его и диалектическое развитие его достижений. Абсолютная бессвязность в общей линии хода его Театра. Отсутствие генеральной линии и установки.

См. об этом в «Кино сегодня»[[384]](#endnote-363).

Мания преследования. Психоз на теме обворовывания[[385]](#endnote-364). Болезнь, характерная для старых воров. Мейер всю жизнь жил на чужой счет. Соловьев[[386]](#endnote-365) (Commedia dell’Arte) и Миклашевский, Аксенов (ПослеОктябрь)[[387]](#endnote-366), также и художники. Старческий маразм вполне понятен.

«Сатурнализм» Мейера — пожирающего своих детей — манера выталкивать недоучек с момента обнаружения в них малейших признаков самостоятельности или одаренности.

М[ейерхольд] не создал ни школы, ни коллектива.

Я пришел к Мейеру пошлифоваться уже с большим опытом[[388]](#endnote-367).

Облыгался им через анекдотический материал целую зиму.

А на «Норе» в три дня старик «выдал себя с головой»[[389]](#endnote-368). Режиссер может врать, что угодно. На показе он беззащитен.

Школу — не *систему*, а клубы личного опыта *много игравшего* Мейерхольда — воспринял *помимо* него.

И то es waren bloze Winke <здесь: как пустые советы. — *нем*.>.

{168} Любопытно: театр Мейера чисто «актерский» — Пролеткульт я ему и противопоставлял как театр «зрителя» — театр конструкции воздействия[[390]](#endnote-369) par excellence <прежде всего — *фр*.>.

И здесь [определяет] профессия. Мейер — *актер*, отсюда в предельных достижениях — «Рогоносец» — «исход» по линии актера; «Земля [дыбом]» — «исход» по линии «ансамбля» (см. «2 черепа Александра»).

Я — *инженер* (гражданский), отсюда вопрос *машинизма спектакля* — в теории аттракциона, то есть до-Мейерхольдовской[[391]](#endnote-370).

В конце концов школа эта свелась к познанию вещей ныне существующих как некий «Plusquamperfectum» <преждепрошедшее время — *нем*.>.

Неподражаемый идиотизм в оценке Гвоздевым «Потемкина»[[392]](#endnote-371) как целиком производной от Мейерхольда! Блестящая аргументация: «неожидан удар волны о парапет», а разве не неожиданность — крестный ход перед «Лесом» (?!)

Ubelhaft! Was? <Баснословно! Не так ли? — *нем*.>

Вообще испохабленность богемщиной всех этих вопросов развития в определенной среде, как такой-то процент заимствованности и украденности![[393]](#endnote-372)

Как никак «Потемкин» *завершает* левый фронт и в безвоздушном пространстве бы родиться же не смог!

## Из рукописи «My art in life»[[394]](#endnote-373)

23.IV.27

И еще задача — помянуть нерожденных младенцев — «беспредметный агитпарад» (после «Мудреца»), «Patatras»[[395]](#endnote-374), *площадочки* Гарланда[[396]](#endnote-375), ширмы «Над обрывом», «Конармию», остальные серии «Стачки» и общий план 7 серий, «1905‑й год», «Китай»[[397]](#endnote-376), «Базар Похоти»[[398]](#endnote-377), «Спорт-пьеса» и т. д.

Не вообще, а устанавливающие теоретическую преемственность в слитной цепи работ, отдельные звенья которых до публики доведены не были.

Par exemple. Вопросы «*развенчанья*» в «Базаре» и их приемы — связь с «Мудрецом». Неправильность в подходах к аналогичной задаче в «Лесе» Мейерхольда, *одинаково* как и к Бабановой — Лишину — Рутковской в «Пироге» Ромашова[[399]](#endnote-378).

А именно: отношение к актеру в период Островского как непризнанному обличителю и вольтерьянцу — «свободному» человеку выше страстей и социальной машины — при *том* строе блестящее качество быть *вне* его. Сейчас Несчастливцев — самая злая мишень в новом понимании — *актер-богема* — развенчанный от романтизма Дон Кихот[[400]](#endnote-379).

Самая злая часть «Пирога» должна была лечь в мещанско-*мелодраматическом* трио муж — жена — любовница. А там *именно* мелодрама всерьез.

А нужен сатирический бич.

И еще задача.

{171} «Как бы следовало сделать». Вскрывающее ряд методологических подходов на моей практике.

Par exemple. Трактовка Семена Рака — Robert Macaire’ом[[401]](#endnote-380).

Разговор с Орловым[[402]](#endnote-381). Сценические приемы. Монументальная кровать.

## **{****172}** Из «Дневника»

[Без даты][[403]](#endnote-382)

Одним из родоначальников аттракциона (помнить!) — бокс в «Мексиканце». Сразу был взят поворот на новое понимание, когда я настоял на замене (декабрь 1920 г.) изображения рефлексов (выражаясь «модным» сейчас языком — тогда говорилось проще!) — реакций «актерской» толпы на бокс за кулисами — реальными рефлексами «зрительской» толпы на бокс, происходящий на площадке в центре зрительного зала. Первый вариант (закулисный) был МХАТовский — Смышляева. Мой вел уже к новому пониманию театра. До какой степени я еще был «условником», свидетельствуют «мои терзания», когда Мейерхольду, пришедшему на спектакль[[404]](#endnote-383), я говорил о том, что ведь по существу — это уже «не театральный» прием. Что по отношению к «театру» — это же еретический прием. Старик, конечно, хитро улыбался с видом престарелого кудесника и говорил évasiment <уклончиво — *фр*.>[[405]](#endnote-384). Но я был в конечном итоге совершенно прав: для «театральности» прием был еретичен. Для следующего этапа — краеуголен.

[После 22 ноября 1927][[406]](#endnote-385)

Вспомянуть в связи со статьей А. Пиотровского в «Жизни в искусстве» № 49 22.XI.27 о кинофикации театра и влиянии моего ассоциативного приема построения на Мейерхольда («Ревизор»)[[407]](#endnote-386).

Прием этот у меня старше моей работы в кино.

[Без даты][[408]](#endnote-387)

Я же долго собирался сделать систему записи биомеханики. NB. «Как странно…» У Мейера — биомеханика. У меня — бимеханика. У Freud’а — психоанализ, сравни Steckel’я псих-анализ[[409]](#endnote-388). О‑о! «Как странно…».

Ну вот, сегодня сел и сделал.

Запись mise-en-scène мною сделана (по системе Декарта) в 1921 году в подарок Мейерхольду в ГВЫРМе.

Сейчас найден прием записи бимеханики (не биос — жизнь, а бис — два).

Запись сейчас же «пошла»,

как только *(сразу)* нашел «корень» —

сведение в *осям* вращения (в горизонтальных смещениях и в вертикальных).

[После июня 1928][[410]](#endnote-389)

С другой стороны, лично я очень удачно попал «в школу». Мне было достаточно «пяти минут Мейерхольда», ибо «вопросы» {175} были напряжены до предела. И здесь имел место случай именно экономии опыта, ибо то, что я делал до знакомства с ним (разработка игры в «Мексиканце» и например Чужаковское «весь мир угнетенных» — сделанное *двигательной интонацией*), целиком предвосхищало «точки над и», полученное у него и гораздо большее — всю дальнейшую систему. При интенсивности моей аналитической работы в то время я бы через год‑два самостоятельно добрался бы до своей системы, даже обойдясь без Мейерова «промежутка». Особенно если получил также своевременно Klages’а[[411]](#endnote-390) и Bode.

## [Об игре предметов][[412]](#endnote-391)

Игра предметов и игра с предметом.

Смысл в театре:

1) Переключение на материал. Воображаемый условный делатель и реальная вещь.

2) «Естественность», как с водой при искусственной необходимости глотать.

Разбивка монолога. Гипертрофия у Мейерхольда: «Лес», «Горе уму»[[413]](#endnote-392).

{176} Старость Мейерхольда. Механическая диалектика.

Betise <глупость. — *фр*.> пересадки: «тень» играет «тенью».

Должна быть *игра предметом*. Невозможность этого в театре.

Возможность динамизировать предмет [— в кино].

Игра с вещью — шариком.

Заменена игрой вещей — броненосцем.

## Отрывок из работы «Как делается пафос»[[414]](#endnote-393)

Основное занятие режиссера (и кинорежиссера в особенности) — это материализация отвлеченных идеологически-темпераментных намерений в цепь конкретных чувственных раздражителей (аттракционов), которой подвергается аудитория (именно не зрители).

В 1922/23 году мы обосновали это термином «монтаж аттракционов».

Вопрос подобной материализации является первым вопросом режиссерского умения.

Он же является и последним.

Поскольку он осевой и основоположный.

<…>

Здесь невольно вспоминается пример. И особенно поскольку дело касается нашей темы пафоса, к которой мы, кстати сказать, никак добраться не можем!

Я имею в виду первое апробированное патетическое послеоктябрьское действо: «Зори» Верхарна в тогдашнем Театре РСФСР Первом (1921)[[415]](#endnote-394).

Это было первое зрелище революционной патетики на сцене. И, как ни странно, в плане его технически формального осуществления оно *абсолютно* совпало с другой постановкой Вс. Э. Мейерхольда.

Со «Стойким принцем» Кальдерона (бывш. Александринский театр, 23/4 1915 г.).

{177} «Стойкий принц» Кальдерона — едва ли не самый пламенный образец тоже пафоса, но пафоса… религиозного. Пылкого и католического.

По *существу* так мало общего.

Так же мало и в установке режиссера.

«Принц» волновал Всеволода Эмильевича в чисто эстетическом плане.

Агитация за Ватикан вряд ли входила в его намерения. Кроме того, Святейший Синод не допустил бы подобной конкуренции! С другой стороны, «Зори». Зрелище, построенное в измерениях предельной агитационности.

И вместе с тем поразительная схожесть техники оформления спектакля. Местами полная идентичность.

Хотя бы весь строй произношения текста. С упором в сугубую декламационность (то есть с превалированием ритма произношения над произносимым) в обеих постановках.

Сугубая разработанность сцен с гробом Фернандо Португальского и гробом Эреньена. (В какой-то мере именно подобный аттракцион должен быть сугубо «обыгран» — пользуясь этим паскудным термином — в патетическом построении — см. ниже. Также и об органичности для подобного построения других перечисленных здесь «примет».)

Неудивительно потому, что эта погребальная процессуальность вновь возникает в одном из патетических мест «Рычи, Китая!» (в том же Театре им. Мейерхольда) в связи с казнью заложников-лодочников. (Кажется, аннексированная в последующих вариантах, но фигурировавшая неплохим аттракционом в первом[[416]](#endnote-395).)

Большой принципиальной новизной «Зорь» хотели видеть введенных в действие «Вестников». Исполнителей, по ходу действия — вразрез с ним — читавших подлинные листовки и сообщения с фронта гражданской войны.

В этом усматривали «вторжение действительности» в театр.

Между тем как технический прием эти вестники являлись разновидностью (удачно примененной к моменту) тех lazzi[[417]](#endnote-396), под которых в условном театре отводился просцениум с его сугубо *реальной* нагрузкой в отличие от манеры спектакля в целом.

И в первую очередь в том же «Стойком принце».

«Выходя на просцениум, актер внезапно выступает из сценической рамки, становится виден не в двух измерениях картины, а в трех — *действительной жизни*, со всех сторон…»

Victor. «Стойкий принц» Кальдерона на сцене Александринского театра. Журнал «Любовь к трем апельсинам» № 2/3, 1916 год, с. 138[[418]](#endnote-397).

{178} Это же всецело относится и к содержанию того, что проделывалось на просцениуме, который отводился преимущественно в эпоху своего расцвета (Италия), а не реставрации (Петербург) под подлинную злобу дня.

И под неиллюзорную, «фактическую» работу клоуна-эксцентрика в отличие от запортального актера.

Что «вестники» являлись лишь элементами стиля и не оправдали возлагавшихся на них надежд, теперь в «историческом аспекте» можно утверждать категорически.

Если «вторжение в театр» и «расторжение театра» и имело место, то оно вошло и пошло совсем другими путями.

Вернее же, что оно вообще места не возымело…

«Вестники» же остались в арсенале технических приемов, наравне с другими… интермедиями.

Перечисление всех черт сходства завело бы нас слишком далеко. И так заведены мы уже достаточно!

Закончим лишь еще одной чертой общности.

Неизменным монументальным фоном — порталом. Этой константой (постоянной) — своеобразным вневременным пределом для бесконечно меняющихся внутри него мест действия, даваемых в деталях.

Здесь вовсе не существенно, что в «Принце» он — условная пышность дворца, а в «Зорях» — внепредметный контррельеф.

Искусственно прикрытое разностью живописных манер художников Головина и Дмитриева[[419]](#endnote-398), только резче подчеркивается единство режиссерского приема.

Об этом, кажется, мне приходится упомянуть впервые.

Оно и понятно.

Завсегдатаи «Александринки» (выжившие!) как от огня шарахались от Театра РСФСР 1‑о.

Завсегдатаев РСФСР 1‑го взашей шарахали держиморды от подъездов императорского Александринского театра.

Мало у кого получился материал для сравнения!

Но для театроведов сравнительный анализ этих постановок мог бы дать очень много.

Для этого, правда, надо было бы литературно воссоздать облики обоих спектаклей.

Ибо подрастает уже поколение, для которого и «Зори» Верхарна — история театра!

Но труд не пропал бы даром. Как для истории нашего театра вообще. Так и для специальной темы о патетическом театре, что надолго еще будет и актуальной злобой дня для одной материализации на театре!

## Из статьи «Перспективы»[[420]](#endnote-399)

«Живой человек»[[421]](#endnote-400) исчерпывающе уместен в пределах культурного ограничения и культурной ограниченности средств театра…

Притом театра не левого, а именно МХАТа.

МХАТа и мхатовских тенденций, пышно справляющих сейчас вокруг этого требования свою «вторую молодость». И это вполне логично и последовательно.

Левого же театра, за неприменимостью, фактически не стало.

Он расслоился либо в свою последующую стадию развития — кино, либо вернулся в свою предшествующую форму аххровского типа.

Между ними остался только Мейерхольд, и не как театра, а как мастер.

Кино же, не отказываясь в условиях реальной политики от частичного мхатовства, курс свой упорно должно равнять в сторону интеллектуальной кинематографии как высшей формы развития кинематографической техники…

## Из писем М. М. Штрауху

[16 января 1930][[422]](#endnote-401)

*Очень* рад твоим успехам у Мейера[[423]](#endnote-402).

[19 февраля 1930][[424]](#endnote-403)

19.11.30

Дорогой Максимка!

Очень был рад Твоему письму и сожалею, что не идут продолжения. Особенно же рад, что, видимо, смонтировался со «стариком» и вообще выше горла в деле. Это то, что Тебе больше всего нужно было!

Надеюсь, что «старик» не совсем забьет меня в Твоей артистической памяти! Теперь Ты видишь, до чего он импрессионистичен. (Впрочем, второй человек, который умеет двигаться, — Бартелмес[[425]](#endnote-404) — не конструктивнее! — я его встретил здесь, проездом, в Париже — долго допытывался из него что-то узнать, но, кроме бездны «творчества», ничего найти не мог. Вообще, мальчик славный, хоть и 35‑ти лет, но мозгами уже дошел до 14‑ти.)

<…>

Что думает старик обо мне вообще?

<…>

*Пиши*.

Твой бывш. старик

{182} [7 апреля 1930][[426]](#endnote-405)

Почему Ты не с Мейером в Берлине[[427]](#endnote-406).

[6 марта 1931][[428]](#endnote-407)

Ходи больше смотреть работу «старика». А то помрет, а больше нигде не увидишь. И скажи ему, что кланяюсь ему и очень его люблю!

Пьесу об Голливуде хочу ставить в театре, и сам[[429]](#endnote-408). Где-нибудь, но с Вами обоими. Выйдет ли что, не знаю. А хочется «тряхнуть стариной» (об *этом* старику не говори — он же ж сволочь!).

[9 – 10 мая 1931][[430]](#endnote-409)

Эпизодические роли даже у Мейера[[431]](#endnote-410) — не деятельность.

## **{****184}** О Вс. Э. Мейерхольде[[432]](#endnote-411)

Последний носитель настоящего Театра. Театра с большой

буквы. Театра другой эпохи —

умер.

Наиболее совершенный выразитель Театра. Театра вековой

традиции. И сам блестящий Театр —

умер.

Мейер — революционер. Этого было достаточно до тысяча девятьсот двадцатых годов.

Это осталось, как говорят в математике, необходимым, но перестало быть достаточным.

Расслоение в области «революционности вообще» было не менее жестоким и решительным, чем в… деревне.

Революционера мало.

Надо было быть диалектиком.

«Театр» же диалектического материализма — это уже кино[[433]](#endnote-412). Большего воплощения театра в человеке, чем театр в Мейерхольде, я не видел.

Театр — это не режиссер.

Режиссер — это кино.

Театр же — это прежде всего актер.

М[ейерхольд] — актер.

Театр актера etc.

Но театр — это дуализм.

И дуалистом Мейерхольд был с ног до головы.

От двуликости — дуализма в обывательской сфере.

Не было более коварного интригана, чем Вс[еволод] Э[мильевич] в вопросах личных. И сколько всегда сменялось ослепленных волшебством его мастерства людей, готовых буквально умереть за него.

Ни в одном театре не пролито столько горьких слез, [сколько] в стенах театра М[ейерхольда]. Но мало где было столько жертвенной преданности делу, как внутри тех же стен. Это не матриархальный быт МХТ, плодящегося пучками студий[[434]](#endnote-413). Тоже не знающего «коллектива» и культивирующего вместо этого… «семью». (Другой любопытный антипод современному пониманию организованной совместной работы и творчества.) Эта преданность была сознательной прежде всего и непреклонной до… очередной «Варфоломеевской ночи», когда мастер, как Сатурн, пожирающий своих детей, расправлялся выкидкой тех, кто почему-либо казался ему стоящим поперек его пути. Люди {185} уходили. Мейерх[ольд] для них навсегда оставался единственным Мастером…

Но мастер оставался всегда одиноким.

И чем дальше, тем более одиноким.

И ничто не было сделано, чтобы сберечь наследство-опыт.

Истинный Театр — это актер.

Когда-то думали — режиссер. Тогда еще не было кино.

Затем поняли, что режиссер — это не театр, а кино. (Ошибку «театр — это режиссер» хотят повторить наизнанку в кинематографе — «кинематограф — это актер». Ясно — коллектив, но я имею в виду «запевалу».)

Режиссер в театре — это почти всегда актер за всех. Трансформатор.

М[ейерхольд] — идеальный актер. Я перевидел сейчас немало актеров вокруг Земного шара. Многих близко. Лабораторно.

Чаплин держит пальму первенства на 5/6 Земного шара.

Я видел его достаточно и на экране, и в работе вне.

Я видел немало игры Мейерхольда.

И для меня нет выбора в пальме.

Увы, она свивается в венок на гроб того, кто был величайшим из актеров этих дней…

Опыт Мейерхольда. Вот пример того, что лишь как традиция магов могло быть сохранено в живом опыте коллектива, его окружающего.

Опыт Мейерхольда уходит с ним. Как игра умершего пианиста.

Теория и практика Мейерхольда — неразделимы, но не в том смысле, как это понимает диалектика (в nondialectizm).

Мейерхольд часто выступал теоретиком. М[ейерхольд] много лекторствовал[[435]](#endnote-414).

Но и это было лишь маской — доктора из Болоньи.

Хотя и называлась Доктором Дапертутто[[436]](#endnote-415).

Я слушал его систематически зиму (1921/22). Это не было теорией — это были… мемуары, то есть рассказ об опыте, но не систематизация. Ни одного «положения» в записках моих того времени не записано.

Через шесть месяцев я увидел его впервые на работе — была «халтура» для Театра Актера. Вс[еволод] Эм[ильевич] в три репетиции — планировал и ставил «Нору».

И три часа репетиции стоили больше, чем шесть месяцев разговоров.

Мейерхольд не имел метода анализа собственного инстинктивного творчества.

{186} Не имел и [метода] синтеза — сведения в методику. Он мог «показать» что угодно, но ничего не мог «объяснить».

Полнокровность делания всегда уносила его от созерцания и анализа сделанного.

Я не забуду ярость свою на диспуте о «Рогоносце» — спектакле громадной принципиальной важности на путях к материалистическому театру.

Когда была смята самим же Мастером вся непонятая им самим значимость сделанного — в угоду одного из временных (месяца на три) рабочих лозунгов дня[[437]](#endnote-416).

Биомеханика навсегда застыла в полугимнастических пределах (в которых она, между прочим, в Германии была разработана и раньше, и глубже, и систематичнее: в Мюнхенской школе Рудольфа Боде — в чем я еще в 26‑м году мог убедиться в Берлине[[438]](#endnote-417)).

Между тем одного анализа мейерхольдовского отрывка интуитивной насквозь игры достаточно, чтобы навести на теоретические следы к безграничным горизонтам замечательнейшей методики.

Он же сам бы остался в таком же неведении, как аксолотль и амбистома никогда не будут знать, как велика роль перехода одной из этих стадий в другую в вопросах диалектической биологии.

Когда-то в ГВЫРМе решался вопрос «актер и зеркало» (еще одна из тех архаических, из уст в уста переходящих традиций практического опыта, как в кастовых поколениях жрецов).

Актеру запрещалось репетировать или проверять результат перед зеркалом. (Вопрос тренажа координации внутренним физическим контролем.)

Постановка вопроса, несомненно, правильная — селекция отбора веков актерской практики.

Но не символичен ли он — кроме того, для невозможности Мейерхольда абстрагировать метод от исполнения? Аналитически взглянуть «со стороны». Увидеть себя в зеркале.

Здесь, где «дуализм» — *аналитический* par excellence <по преимуществу. — *фр*.> был бы на месте, он почему-то отказывается.

Это насквозь личное восприятие и реагирование сквозь себя на всякое явление столь же характерно для М[ейерхольда] и во всех иных разрешениях.

Отсутствие верного метода познания лишило его возможности свести опыт в методику.

Мейерхольд революционер.

{187} От Александринки до «Зорь».

Но Мейерх[ольд] не диалектик.

Я думаю, что величайшая дань уважения ученика-хирурга в отношении хирурга-учителя — сделать вскрытие его после смерти.

Гойя оказался похороненным без головы. Это факт, обнаруженный при перевозе тела его из Бордо в Испанию. Есть предположение, что, горевший энтузиазмом научных открытий и исследовательским [жаром], он завещал голову свою… анатомическому институту.

И посильное посмертное «вскрытие» того, кто горел исследовательской жаждой Гойи всю свою жизнь, сколь бы оно антисентиментально в мелкобуржуазном смысле ни было бы, — никак не оскорбление умершего, а дань величайшего уважения и преклонения.

Трагедия Мейера, что он не был причислен в «заповедники».

Так, как изучают удивительные растения или небывалых зверей.

Методологическая сокровищница — театр — еще будет нужен, и в тех пределах опыт Мейера — действительно сокровище[[439]](#endnote-418).

Возьмите, например, беспомощность пространственной организации в таком «хорошем» спектакле, как «Горячее сердце»[[440]](#endnote-419), приводящую иногда к провалу только в силу этого значительнейших по драматизму сцен, — например, ломание шута перед купцом в присутствии невесты — кульминационный пункт, совершенно смазанный.

И сравните с остротой выразительности любого пассажного пространственного построения у Мейерхольда, где мысль — и значимость [ее] — доходит одним пространственным членением, и не актера, а портняжного манекена[[441]](#endnote-420) было бы достаточно, чтобы передать замысел автора.

И назовите мне хотя бы одного актера, кто умел бы держать «Шпигель» — учет вертикальной плоскости сцены в любом повороте, как это делал Мейерхольд-актер.

Кто это будет помнить через год, если я видел актеров, работающих с ним годы и не умеющих с его гениального показа перенять «сюжет» играемого и слепо топчущих всю изумительность техники его достигания или воплощения этого куска содержания?!

### **{****188}** Черновые наброски статьи «О Вс. Э. Мейерхольде»

Принцип

Религия маски и *выведение* из плана — нарушение

Двуединость

Это могло бы быть как Ленинский пример:

Иван есть Иван и Иван есть человек[[442]](#endnote-421)

Но… нарочитое выведение из плана

Условный театр съехавшей маски

1. Единство в многообразии повторностью

Удивительная изменчивость Мейера

«Стойкий принц» = «Зорям»

«3 апельсина» — «Рогоносец»

Иллюзорная «Земля дыбом» (но грузовик не маска и раздавил

подмостки)

М[ейерхольд] не вышел в *кино*

Золотые парики «Леса»

Это смена злободневных масок

Роль художника

У М[ейерхольд]а — меняет *шкуру*

2. Исторически от противного: Самовар МХТ и вырезной Мейер

Красочная скудость натурализма [и] фейерверк театральности Чехов и Бригелла

Сады Шахерезады неугомонного караима Таирова[[443]](#endnote-422) — сухость, контррельеф и полное обнажение сцены в «Рогоносце»

Якулов[[444]](#endnote-423) — и прозодежда[[445]](#endnote-424)

Между тем — *органически то же*

Эстет не умер. «Голубой Пьеро»[[446]](#endnote-425)

«Горе уму» (все не как у людей) — стол вместо бала, Чацкий etc.

Тулуп Гарина вместо крылатки

Заячья шапка вместо грациозно изогнутого бакстовского цилиндра[[447]](#endnote-426)

«Ревизор» — юный Осип и заики Бобчинский и Добчинский[[448]](#endnote-427)

3. Недиалектичность развития в себе. Как идет <1 сл. нрзб.> развития: Пафос в «Стачке»

Львы…[[449]](#endnote-428)

{189} У него автоматический повтор: «Рогоносец» — «Тарелкин»[[450]](#endnote-429)

Если конфликт есть диалектика,

то контраст есть ее лимитное положение

И контраст — уже в области дуализма

Есть наиболее близкая точка для дуалиста подойти к диалектике

Это стремление Мейера всегда

Это всегда делало его «революционером» —

все равно во фраке ли он играл премьеру «Маскарада» за Юрьева[[451]](#endnote-430)

или в юбилей принимал рапорт Красной армии[[452]](#endnote-431)

«Революционер» и «Революция вообще» — термины растяжимые… На одном полюсе его же с кем беспощадно борется *пролетарская* революция

И в пролетарской — центр тяжести

Ведь и Пуришкевич[[453]](#endnote-432) был «ужасно революционным», выступая в Думе накануне февраля

Предоктябрьское «расслоение» на за и против резаком идет глубже и глубже

Диалектик и недиалект[ик]

(Гойя)

был похоронен без головы

Максимум исследовательской установки

Он завещал голову научному учреждению

Мейер всегда тяготел к научности, наукообразности

К анализу

Но его всегда уносило

Уносило от судьбы Леонардо да Винчи

Мейер сверхпродуктивен на искусстве

Мейер — прежде всего актер

Режиссер — это всегда суперактер, это воплощающийся во всех

Недаром Мейер так любил трансформацию[[454]](#endnote-433) (Гарин в «Д. Е.»[[455]](#endnote-434))

И это страх

Кинорежиссер совсем другое — если он действительно кинорежиссер, а не засъемщик театральной постановки

Иногда М[ейерхольд] любил одевать маску доктора о статьях в печати здесь[[456]](#endnote-435)

Научить ничему нельзя

Можно лишь научится

Год лекций и одна репетиция

{190} «Маскарад»

в «Земле дыбом»

«Дом, где разбивают сердца»[[457]](#endnote-436)

Трамвай в один конец[[458]](#endnote-437)

Провал по ритмике = метрике! и физкультуре[[459]](#endnote-438)

Биомеханика в Консерватории[[460]](#endnote-439)

Не могу поднять ногу

Варфоломеевские ночи

антиколлективист

выжигал смену

Записка Райх[[461]](#endnote-440)

наследник театра

Я в окопах[[462]](#endnote-441)

с «Принцессой Мален»

о театре Мейерхольда

Рояль в «Горе Уму» —

это Мейерхольд в «Привидениях»

(по Нелидову)[[463]](#endnote-442)

Пределы Мейерх[ольдовой] науки — с ним уходят

Театр Актера[[464]](#endnote-443)

С Мейер[хольдом] уходит вся культура театра — актер и режиссер, но она так же эфемерна как впечатление игры

Умер театр

… Незадолго до смерти Мейерхольд просил меня дать о его театре статью в Нью-Йорке.

Я не думал, что к моменту, когда, прикованный дождями к бездеятельности, я смогу взяться за перо, — мне придется писать о нем воспоминания.

## Из письма М. М. Штрауху

[17 сентября 1931][[465]](#endnote-444)

Все, что ты пишешь за старика, меня нисколько не удивляет.

Тебя бы тоже не должно было бы. О «театре актера» как противоположности моей установки я вам вещал еще в Пролеткульте. Мейер *никогда* не делал «цельного» спектакля (вспомни совершенно *зрительски* невыносимого «Рогоносца»), а всегда серию трюково-игровых кусков.

И о «дрочке» я вам толковал, что ему достаточно *самому сыграть* за актера и совсем неважно, сделает ли исполнитель *именно* так, как надо. Меня дрочение увлекало, ибо это — единственный метод овладеть методом актерской работы не эмпирически «на себе», как у старика, а систематически и сведенно в методологию выразительности, как старался и стараюсь я. (Характерно, что с момента познания этих принципов — мне «играться» надоело, и я перешел на внеактерское кино.)

(В моменты «слабости» есть регрессивная тенденция на актера, театр и прочее и у меня еще сейчас!)

Насчет же «единства и цельности», то здесь не вопрос МХАТа, а вопрос диалектики. Очень забавно — сюда дошел слух, что старик *помер* (потом выяснилось, что это — Эренбург!), и я набросал… некролог! (Не говори ему — умрет от одной мнительности!!) И мысленно сводя то, что я знаю о Мейере, я пришел к убеждению, что Мейер — любопытнейший тип {195} «адиалектика» — совершеннейший облик «дуалиста» (что для театра есть отправной доминион психологии). Причем дуалиста, дошедшего до крайнего предела к скачку в монистическую диалектику и… не перескочившего. Между Мейером (в развитии, концепциях, трактовках, даже личном отношении к людям) и диалектикой есть та еле уловимая разница, которая есть между «единством противоположностей» и… «контрастом», что на практике есть — пропасть.

Контраст есть суррогат, единство противоположностей «для бедных». Так же как дуализм есть просто механическое понимание двуполярного монизма. (Характерно, что греческие философы были — пусть идеалистами, но все же диалектиками, римляне же — янки древности — «упростили» диалектическую концепцию в статистическую, откуда и получилась пара противоположностей, *вне* единства!). Этот анализ старика, вероятно, войдет в книгу[[466]](#endnote-445) (*если* таковая когда-нибудь будет!) как пример адиалектичности, все время «совсем рядышком» трусящей с действительно диалектической принципиальностью. Любопытно, что по всем линиям — от целого Мейера до мельчайшей детали его работы — мы имеем пример за примером того же, и отсутствие концептивного «единства» — абсолютно неизбежный признак для всего, что он делает.

Что ты думаешь об этом, хотя изложено, может быть, недостаточно ясно и авторитетно (то есть вне доказательств)?? Хотя ты его знаешь достаточно, чтобы учуять правильность того, что я пишу об нем.

## **{****196}** Из «Дневника»

17 декабря 1931[[467]](#endnote-446)

Еще отчетливее это «отрицание отрицания»[[468]](#endnote-447) помню в работе Мейерхольда.

Сделает или наметит.

Придет на место (со сцены) и фыркнет

«ерунда какая!» (полная негация!).

Выждет положительного взгляда и

санкционирует (негация негации).

(Так же и при наблюдении за репетицией,

когда пьеса уже «на ходу» в замечаниях.)

Помню это очень отчетливо по репетициям «Смерти Тарелкина».

# **{****197}** Часть IV1934 – 1939

## **{****199}** Я и M. Diary<Дневник>[[469]](#endnote-448)

[Прилежно хотел бы написать на заданную «Советским искусством» мне тему о связи моего творчества с творчеством Мейерхольда.][[470]](#endnote-449)

Я разложил астрологические таблицы. Вспомнил. 1898 год. Год дебюта актера Мейерхольда[[471]](#endnote-450) — мой год рождения.

1923 год. Двадцатипятилетие Мейерхольда — деятеля искусств.

Юбилейный спектакль в Большом театре. И на нем — мой режиссерский дебют[[472]](#endnote-451). Первый успех. Разорванный пиджак.

Потерявший голову, забываю дать занавес.

1917 год — премьера «Маскарада», и отсюда Мейерхольд — властитель моих дум за годы фронтов гражданской войны.

1921 — реализация мечты: я одну зиму в мастерских Мейерхольда.

Перспектива — идти, прокладывая пути великого мастера вперед и дальше.

Судьба хочет иначе: биография пошла не так.

Как тогда в феврале: шел на «Маскарад». Под пулями февральской революции. И не дошел: революция отвела «Маскарад» — спектакль в тот день был отменен[[473]](#endnote-452).

Так же революция — Октябрьская — отвела меня от продолжения путей Мейерхольда в театре.

Сплетению биографических дат противостоит принадлежность к двум этапам истории.

Меня в искусство ввел Октябрь, перевернув мою карьеру инженера[[474]](#endnote-453). Предоктябрьским в искусстве я себя не знаю.

Отсюда причина к другому противостоянию — принадлежности к разным этапам в искусстве.

Принадлежность к буйному поколению октябрьского творческого молодняка ломает мне пределы театра и выбрасывает меня на этап кино.

Мейерхольд переходит из эпохи в эпоху тараном Театрального Октября.

Мы же зарождаемся внутри эпохи новостройками советского кино.

Мейерхольд домчал до естественных пределов театра самый театр.

Заодно до пределов театра и меня.

Для меня театр — это Мейерхольд.

За пределы театра — вырос я уже сам.

{200} До конца восприняв театр, я начисто его и одолел. Порвав с площадкой. Ушел на экран. За пределы сличения и соизмеримости.

Потому:

я свободен от боязни повторить учителя. Мне не нужно отмежевывать свою индивидуальность от влияния мастера. Я не трепещу за святость своей оригинальности.

Мы ходим концентрическими кругами разных областей искусства.

## **{****201}** Из записей к спектаклю «Москва вторая»[[475]](#endnote-454)

[13 августа 1934]

13 VIII 34

Кончить условный театр и сделать… безусловный театр!

Выставку дать *так* выставку[[476]](#endnote-455).

Не компромисс «Дамы с камелиями»[[477]](#endnote-456).

Или «левизну» «После бала»[[478]](#endnote-457) (в декорации «mobile»)!

В intervieu надо говорить о том, что я буду прилагать к постановке опыт кино (*который* — ха‑ха! — не скажем)[[479]](#endnote-458).

Будем говорить о гротеске — что гротеск здесь как синтез! — ха‑ха! — не скажем!

И создадим *ложное* впечатление ожиданий!!!

Замечательна пьеса тем, что в ней ситуации быта — бытовые — представлены на том градусе накала, когда натуральный быт — произведение искусства!

В полтона мы в быту противны и аритмичны; но в страсти — *ритмичны*.

Вот где секрет! Не в выходе на площадь, — а в факте, что проход по площади есть *уже* произведение искусства, то есть бытовое состояние и деяние, перерастающее в произведение.

Так и степень бытовой ситуации на сцене должна и может быть такою, что она уже ритмический шедевр (надо ее подымать).

И тогда она сопрягается (elle se marie) с тем атмосферизмом ощущения, которым должна дышать сцена (зрительно).

Это — материально не изображенное нечто (ошибка изобразительно малеванной декорации), а нечто от ряда данностей *возникающее*, обертонно суммирующееся и складывающееся в реализм *ощущения*.

Динамический opposite <здесь: антитезис. — *фр*.> к тому, что пытается в статике Мейер в «Даме» (в «Буживале»): конструктивизм левого решения физиогномии спектакля в целом — «остовость» + к ней натуралистические искусственные листья.

На стремянке[[480]](#endnote-459) живые листья не растут!

И ошибка Мейера с обоих концов:

склеить стремянку и коленкоровый лист — и живого дерева не будет!!!

Надо дать *ни* то и *ни* другое!

Ощущение деревьев — вот что нужно. Не из частей его, а из составляющих, в соотношении дающих материально не существующее.

{202} Многое в звуке, в играемой suggestion <внушенной мысли. — *фр*.>, и мы протягиваем руку не столбику с надписью «Лес» из Шекспира, а монологу Ромео, живописующему такую декорацию лунного сада, какую ни одна живопись не способна была и будет дать.

Давать такое, чтобы было на чем возникать ощущению.

Декорацию писать интонацией, светом. Ритмом действия avant tout <прежде всего. — *фр*.>.

И в это ввергать детали, которые вдруг делают материальностью (кажущейся) весь комплекс намекнутых ощущений. Техника условного театра *именно* ***не*** такова: там статический pars pro toto: замещение целого деталью *с условным* рассмотрением этого частного как целого.

Здесь деталь должна быть такова, чтобы от нее возникла безусловность ощущения целого — то есть не по договоренности и «условию», заключенному со зрителем, сохраняющему двойственность сознательного соглашения на условность — то есть динамический «магический» pars pro toto — evocative <воскресающий в памяти. — *англ*.>.

Пример. Из книги Кулешова[[481]](#endnote-460). Декорация порта. Темная дыра бухты. В глубине поставлена *миска* с водою и на воду брошен луч. Ощущение, что в глубине *бухта* с водою.

Условный театр показал бы миску и условно заставлял бы ее рассматривать за бухту.

Весь секрет в том, чтобы окружение было бы столь пластически эластичное, чтобы служить материалом к достройке того toto, которого pars дает верная в верной точке деталь.

То есть передавать вообще (в *основном*, а pars pro toto — лишь добавление — индикатор) ***принцип*** данного места действия, а не изображение. Это эмоционально достаточно. Pars pro toto — к этому даст и рационально достаточное.

[21 августа 1934]

21 VIII 34

Быв извне — до чего отвратно сейчас внутри — и не могу не способствовать изжитию. Один ничего не могу. Только с Вами. Отвратность формулы «заработать». Антиобщественность. Разве ударник делает, чтобы «заработать»? Для того, что *дело* требует.

Наша пьеса именно на эту тему. Не изжив в себе этой мерзости, мы никогда не подымемся до понимания идей, которые мы воплощаем. До того, за что и против чего мы выступаем. Попробуем сотрудничать.

{203} Попробуем коллектив.

Коллектив Станис[лавского] и Мейера когда-то[[482]](#endnote-461). Сейчас уже *сами* больше можем. Нам уже не нужен *кумир*, каким был Станисл[авский] для Мейера, Мейер для нас. Сейчас период более высокой формы совместной работы — не более чем «primus inter pares» <первый среди равных — *лат*.> нужен, и то чисто организационно. Вы думаете, может быть, Э. хитрит — ему нужно, чтобы самому «заработать» на хорошем ансамбле. Я не зарабатывать иду, а работать. Нужно, чтобы было здорово, вот основное. А когда колхоз заработал — так *все сыты*.

Кино *выгоднее*! «N’oublier far cela!» <Не забывать сделать это! — *фр*.>

## **{****204}** Из черновиков статьи «Средняя из трех»[[483]](#endnote-462)

«Мудреца» я почему-то прежде не читал. И познакомился с ним впервые со сцены. Притом со сцены Художественного театра. И притом еще в первое мое посещение этого театра[[484]](#endnote-463).

Спектакль меня поразил двояко. Во-первых, пьесой. И во-вторых, тем, насколько постановка ничего общего с пьесой не имела.

Пьеса меня поразила своей мольеровской, даже больше — итальянской композицией и структурой. Ситуациями чистой арлекинады. Традиционностью масок, одетых в московские костюмы. Болонские доктора и Пантолоны ходили Мамаевыми и Крутицкими; Капитан прикидывался Городулиным. Финал с условным обличительным речитативом, тирадами и посрамлением злодея казался концом оптимистически взятого «Тартюфа».

А в постановке ничего подобного. Кропотливый бытовой фотографизм проглядел весь искрящийся фарсовый юмор, строя вещи в лучших традициях испанских и итальянских интермедий.

Я воспламенился страстью святого мщения за «поруганную» итальянскую традицию и решил поставить Островского по-своему[[485]](#endnote-464).

Но не учитывая и «эти» элементы (а известно, что Островский переводил интермедии Сервантеса так же добросовестно, как Гоголь в Риме изучал сотни итальянских сценариев), я со свойственной мне тогда пылкостью максимализма решил построить спектакль «только» на этих элементах.

Первый постановочный план, спешно набросанный зимою и весною 1922 года, «итальянизировал» постановку[[486]](#endnote-465). В своей трактовке я хотел «буквализировать» тот факт, что амплуа персонажей позднейших драматических произведений генетически сводятся к схеме традиционных амплуа более старого театра — в частности к маскам итальянской комедии. Это было тогда исследовательским достижением Режиссерских мастерских Мейерхольда[[487]](#endnote-466). С этих позиций тогда велся пересмотр и переоценка всего фонда «dramatis personae» мировой драматургической литературы.

В моей «итальянизации» Островского было, конечно, не без фрондерского озорства против этого академического достижения. В буквализации звучало буффонное пародирование. Но не было суждено остановиться на этом. Глумов не задержался {205} на трактовке и костюме Арлекина, а Мамаев и Крутицкий на итальянских стариках.

## Из лекций во ВГИКЕ

### Из лекции 22 сентября 1934 года[[488]](#endnote-467)

Театр его[[489]](#endnote-468) доиграл одну линию мотивов, которые находились в этом общем порыве периода первого подъема советского театра. Вот в чем особенности этого периода. Целый ряд принципов театра того периода был доведен до точки, до последней крайности, до последнего абсурда. Тогда был, [например], разговор о выведении театра из театрального помещения на площадь[[490]](#endnote-469). Я сам грешил этим делом и на газовом заводе ставил спектакль, где завод фигурировал в качестве действующего лица, при этом воняло газом так, что публика убегала, не дождавшись конца спектакля. Это было [движение] по линии разламывания условных рамок театра. В «Мудреце» был поставлен вопрос об обнажении принципов построения спектакля. Все это по изобразительной линии в течение десяти лет доводилось Охлопковым до конца.

Из вещей, которыми мы тогда занимались (мы даже еще тогда и не начинали писать с Третьяковым[[491]](#endnote-470)), была так называемая спорная пьеса, пьеса с неизвестным исходом. [В спектакле] должно было быть два решения и две группы играющих, и та группа, которая на определенных моментах состязания берет верх, та в своем плане и заканчивает спектакль. Момент драматургического конфликта был приближен к тому, чтобы он становился действительно конфликтом между квалифицированностью и изобретательностью отдельных играющих групп, — затея тоже совершенно безумная. К [такой постановке] мы приступили, начали думать и уже кое-что разработали[[492]](#endnote-471).

{206} Видите, в каких направлениях развивались тогда вопросы театра. Затей такого типа было довольно много. Вообще была одна общая тенденция к выбрасыванию [многого] за пределы того, [что] называлось тогда специфической коробкой ограниченности театральных представлений. И в этом были первые позывы к тому, чтобы вырваться из театра в следующее измерение выразительных средств, перейти к кино.

В этом отношении очень характерно было то, что я ставил на заводе. Расширение диапазона, включение реальных вещей, подлинных элементов реальности было одной из основных тогда тенденций. Ставя на заводе спектакль, естественно было перейти на средства выражения, которые могли бы завод, и не только завод, но и окружение завода, и улицу, и город, и страну втянуть в наше [театрализованное] зрелище. [Отсюда] совершенно естественным был выход к другому средству изображения — к кинематографу, который мог за шиворот брать газовый завод и без всякой вони газа втискивать его куда нужно. Это была одна из тенденций, причем отнюдь не моя, хотя из всего варева я один вылез на экран. Но совершенно такая же штука была у Мейерхольда, когда у него появились грузовики и аэропланы. У нас живого верблюда втаскивали на сцену. Мы сладострастно вводили верблюда по лестницам буржуазного морозовского особняка[[493]](#endnote-472), и он, спотыкаясь, шел в зимний сад, потом входил в бывший бальный зал, неся на себе Глизер в страшных таких шляпах.

[Это] был период театра, когда в нем зарождались элементы будущей кинематографии, [которые] распирали его; затем он лопался, и люди выходили в кинематограф. И был другой период, когда наблюдалось обратное влияние, когда опыт кинематографии возвращался в театр, когда, как я писал, румянят покойника — театр исходит из опыта кинематографа. Возьмите, например, начало «Матери» Охлопкова[[494]](#endnote-473). Это уже не сценическое построение, которое выходит из природы театра, здесь обратная пересадка кинематографических приемов в театр[[495]](#endnote-474).

Биомеханика шла [тогда] под лозунгом, что это не только техника актера на сцене, это техника поведения в быту, техника рационального движения в жизни. Вот знак, который стоял над биомеханикой. Это сказывалось и в спектакле, который выбрасывался за пределы театрального действия. Техника сценического движения становилась техникой движения в быту. Сейчас это можно назвать заскоком, но тогда это был перескок в другое измерение. И последним осколком этой тенденции остается театр Охлопкова, который эту тенденцию берет как стилистический прием. Он сохранил эту тенденцию как прием стилистического оформления.

Если вы немножко знакомы с конструктивизмом на сцене, то знаете, что конструктивизм шел под тоже очень смешным лозунгом: театральная установка должна быть машиной, на которой работает актер. Можете прочесть одно мое интервью, где я говорил, что декорация в моем представлении — это станок, на котором работает актер[[496]](#endnote-475). Максимализм такого {207} положения понятен. После этого возникают декорации в конструктивном стиле, то есть то, что служило инструментом для игры. Например, если вы возьмете мою постановку «На всякого мудреца довольно простоты», то там декоративное оформление строилось из аппаратов. Ставились две колонны, между ними натягивалась проволока, по этой проволоке ходил Александров[[497]](#endnote-476) и вел напряженный диалог с девушкой, которая ходила под проволокой. Декорация была доведена только до действительной необходимости. Потом декорация строилась так: натягивались шнуры, проволока, то есть элементы, которые в первом случае играли функциональный характер, [потом начали] приобретать чисто эстетический декоративный характер. До известной степени это была тенденция [к переносу действия] на улицу. Взять, например, «Зори» у Мейерхольда, когда в определенный момент являлись вестники в город и читали подлинные телеграммы с фронтов гражданской войны. Это было вырывание кусков реальности. Было два места в спектакле, где шли реляции с реального фронта, и это эмоционально связывалось с пафосом спектакля. У Охлопкова этот момент сейчас работает чисто стилизационно. Стыка по линии реальности с этой стороны нет, он идет [лишь] по линии игры актеров.

Или взять такую вещь, как зазывалы в театр. Мы когда-то планировали устроить пантомиму на подъезде морозовского особняка, и тогда это носило бы характер действительного вхождения зрителя в это дело. Под таким углом зрения работали и агитбригады на предприятиях. Они собирались, играли что-то и потом уходили. Там был тоже момент включения реальности. Но когда вы имеете в кармане билет в театр, за который вчера заплатили деньги, и вас начинают зазывать, то это тот же элемент, но стилизационно оформленный. Вот где разница. Это сохранение некоторых живых черт, черт обаятельных для определенного периода, потому что сейчас вы не найдете нигде места, где можете видеть осколок тех настроений, которыми жила Москва [тогда]. Вот куда укладывается вопрос охлопковского театра.

В 1924 году не делались монтажные построения типа «Матери», потому что тогда монтаж еще только-только поступал на службу кино. Но если вы возьмете мейерхольдовскую постановку «Озеро Люль» в Театре Революции, то увидите, что так же, как смонтирована «Мать», там был построен целый ряд сцен. Все было вынесено в окружающее сцену пространство. Но, с другой стороны, если вы возьмете линию разрушения театрального портала, то в «Мудреце» у меня дело шло еще дальше…

### Лекция о биомеханике 28 марта 1935[[498]](#endnote-477)

<…>

Сегодня мы будем разговаривать относительно биомеханики, так как эта вещь вам ломает кости и вам следует знать, для чего вы жертвуете костями.

Прежде чем начать об этом говорить, я хочу у вас узнать: в таком духе, как мы вели прошлый раз беседу, вам не утомительно?

**Голоса.** Нет, очень хорошо. Мы очень довольны.

— У меня этот метод, ходить по разным областям, соседним и не соседним, это может вас вначале пугать и казаться отвлекающим. Основная задача та, что как бы далеко область ни была поставлена, подводить все к одному и тому же, потому что в нашей практике этот фанатизм установки на одну мысль — страшно важная вещь, и когда вы полны одним устремлением {209} или одной задачей, то с этой позиции, по существу, надо видеть весь окружающий мир — все с точки зрения приложения к тому, что нужно.

<…>

Теперь непосредственно о биомеханике. Вам Злобин[[499]](#endnote-478) что-нибудь рассказывал о ней?

**Кустов[[500]](#endnote-479)**. Почти ничего не говорил, никаких теоретических данных.

— Может быть, мы сделаем сводку того, что известно по этому предмету? Кто может что-нибудь сказать? Какие основные принципы движения в биомеханике, основные положения?

**Тряскин[[501]](#endnote-480).** Движение с минимальной затратой энергии.

**Иванов[[502]](#endnote-481).** Все от большого пальца ноги.

**Гаккель[[503]](#endnote-482).** Рессора.

**Тахмасиб[[504]](#endnote-483).** Выработка точности движения.

**Тряскин.** Координация всех движений.

— По какому принципу?

**Володарский[[505]](#endnote-484).** В биомеханике — наибольшая целесообразность. Это как рабочий станок: без учета переживаний и эмоций.

**Кустов.** По простейшему пути.

— А какой простейший путь?

**Кустов.** Самый экономный, самый выразительный.

— Еще что?

**Гольцев[[506]](#endnote-485).** Вероятно, с наименьшей затратой энергии.

— Чем это достигается? Какая двигательная база, из которой эти вещи сами собой вытекают?

Теперь я понимаю, что вы двигаться в биомеханике не хотите. Вещь смутная: по-видимому, с наименьшей затратой энергии в будущем, но пока что костолом. Надо сказать, что сведения, мягко выражаясь, поверхностные.

Дело в том, что биомеханика есть самый первый шаг к выразительному движению. Причем дальше этого первого шага — и очень небольшого, по существу, — сам же Мейерхольд не пошел. Он остался в пределах этой особой гимнастики биомеханической и дальнейших шагов в приближении к системе выразительного движения не сделал.

И биомеханика, по существу, ценна только одним основным принципом, который лежит в основе выразительного движения: выразительное движение — то движение, которое протекает согласно органическим закономерностям движения. Наиболее выражающим, наиболее вовлекающим движением будет то, которое протекает согласно естественным и органическим нормам, потому что если воздействие игры актера-исполнителя в основном и в большинстве случаев работает по линии провоцирования прямого или обратного подражания в аудитории, то совершенно естественно, что чем больше свойственно людям то, что им преподносят как объект подражания, то и будет больше привлекать. Когда мы говорим: «убедительность характера» — это характер, который возможен, который, может быть, {210} не обязательно встречается, но который может, согласно человеческой психологии, встретиться. Когда человек представлен так, что никакой связи с возможностью появления такого человека в природе нет, то он не действует захватывающе. Вы знаете, что колоссальный эффект от «Чапаева», в частности, от игры Бабочкина[[507]](#endnote-486), строится на чем: что вы имеете безусловного стопроцентного героя, но данного в таком виде, что почти всякий чувствует, что он мог бы быть таким человеком. Эта снятость героической фигуры с таких высоких ходуль, на которые не влезть рядовому человеку, — это одна из самых сильных вещей в «Чапаеве». Чувствуется, что это человек, который по существу рядом, который не оторван такой героической оболочкой, то есть всякий чувствует, что если бы он был более порядочным, если бы он больше за собой следил и более пламенно относился к тем проблемам, к которым ему следует пламенно относиться, он имел бы возможность приблизиться к этому. Это особенно ценный вклад, который дает «Чапаев» в образы героев. В нем нет этой абстрактности, притянутости, и поэтому он имеет такое колоссальное воздействие, потому что сопереживать с Чапаевым, чувствовать себя во время действия единым с ним — легко.

Если такой элемент сопереживания важен в вопросе образа или характера в целом, в убедительности и захвате характера в целом, то совершенно так же верно это и на самой низшей ступени выполнения образа, не только на всем характере, но и на самой маленькой детали, именно на технике выполнения. Там остается тот же закон, что жест, выразительное движение, мимика, произведенные согласно органическим законам, по которым это происходит в природе, легко подражаемы, легко органически воспроизводимы. Если они идут по другим законам, то подражать им можно, но в отрыве от психологии зрительского аппарата.

Вы это разделение знаменитое — о том, что раньше, жест или эмоция — знаете?

**Голос.** У нас сегодня дискуссия была.

— Вы в курсе этих специальных вопросов. Значит, дело в том, что есть эта теория Джемса, что движение предшествует, что человеку грустно потому, что у него из глаз текут слезы; а другая теория говорит, что слезы текут потому, что человеку грустно, причем и та, и другая как будто правы.

Но дело в том, что самая постановка вопроса, конечно, несет в себе традиции, отпечаток дуалистического мировоззрения, то есть раздирания единства этих проявлений, психического и двигательного, как единого процесса. И в силу той или иной установки, более механической или более идеалистической, одному нравится выпячивать ведущую роль движения, другому угодно выпячивать на ведущее место предпосылочную эмоцию.

Если вы посмотрите, где одна теория и где другая, то классовые предпосылки и эпоха в них совершенно ясны. И все дело в том, что здесь вовсе не дело в первичности одного или другого.

Во всем комплексе вы имеете неразрывное единство, но, как я это определяю, здесь вопрос хода: как бывает черный ход и парадный ход. {211} Можно пройти по одной лестнице к целостности психического и двигательного проявления и можно пройти с другой стороны. В одном случае бывает одно на первом месте, в другом случае — другое. Если вы начнете дрожать так, как вы дрожите при холоде, у вас вырабатывается то неприятное ощущение, которое бывает при холоде. С другой стороны, вы внушили себе какое-то состояние, волей-неволей вы сейчас же переводите его в движение. Ведь когда режиссеру нужно показать актеру (вот у актера не выходит!) — режиссер срывается с места в зрительном зале, и, добегая до сцены, он уже в образе и показывает, как это нужно сделать, то есть у него представление о действующем лице, о характере, о психическом состоянии действующего лица возникает и немедленно же переходит в движение. Поэтому спор с двух сторон неверен, потому что это задавливание одной компоненты другой.

Мало того, что это единство неразрывно. Мало того, что можно к этому эффекту прийти по другой линии, — здесь важно еще другое: очень важно, куда приложить ту точку зрения и другую, то есть данным выразительным материалом Джемса, где пользоваться и где пользоваться материалом других точек зрения во время исследования выразительных проблем. Тут выясняется, что точка зрения Джемса имеет правильное выражение в театре, где? — не на сцене, что вот актер сделал правильное движение и сразу запереживал. А это имеет место в публике, потому что публика воспроизводит то, что она видит, в движении, причем не в развернутом виде, а в собранном, и через это входит в то эмоциональное состояние, которое ей демонстрирует актер. Вот где секрет формы. Если вы посмотрите на детей в театре, то вы увидите, что ребята ухитряются не только воспроизвести одного человека со всеми его движениями; они ухитряются одновременно воспроизвести всю массовку. На их лицах мелькают все действующие лица. Дети целиком и полностью воспроизводят это. То же самое, скажем, с экспансивной аудиторией. Нужно сказать, что наша аудитория центральных городов в высшей степени неблагоприятна: чрезвычайно сдержанная аудитория. Если вы сравните с рядовой американской аудиторией, то ничего похожего нет. Там на какую-нибудь глупость, на которую у нас только улыбнутся, там стоит рев всего зала. Поэтому на нашей аудитории труднее видеть элементы воспроизведения. Но если присмотришься, если на момент оторваться от сцены, то бывает просто смешно. Меня раз чуть не вывели из Художественного театра. Вы видели «У врат царства»[[508]](#endnote-487)? Там есть такое место, где двое танцуют и поют. И черт меня дернул в этот момент, когда они вальс напевают, посмотреть на аудиторию. Тут уже удержаться нельзя было, видя, как все вторят этому на свой лад. Я прыснул так, что меня чуть не вывели из театра. Так что через воспроизведение этих вещей включается и тот психический комплекс, проявлениями которого служит то, что делают на сцене актеры.

Мы сейчас не касаемся вопроса — переживает актер ли или нет. Я сейчас говорю о результате. Актер убедительно, органически изобразил что-то на сцене. Зритель это «что-то» воспринял по проявлениям, и от этого {212} у него возникает, согласно формуле Джемса, такое же состояние. Конечно, это не рассматривается в отрыве от сюжета, от предпосылок, от сюжетной передачи и т. д. Причем текстовое содержание фразы и представление данной фразы есть то же самое содержание, показанное в разных измерениях. Слово собирает это в формулировку, а движение и игра одновременно с произношением формулировки представляют это в действии, в чувстве и проявлениях. Они работают в одном направлении, хотя и находятся на полярных точках. Движение здесь слово, произнесенное без эмоции, с этой стороны. И работают они обоими краями.

Так что элемент подражательности играет очень большую роль: от убедительности самого характера вплоть до малейшего выражения. Потому что как только человек делает неорганический жест, немедленно же кажется, что он не переживает, или это непонятно, неубедительно, или, как говорят в Художественном театре: «Не верю».

Помимо того что актеру полагается чувствовать или не полагается чувствовать, известные органические выразительные проявления имеют ряд закономерностей, ряд положений. Наблюдая, изучая выразительные проявления человека, можно найти законы, согласно которым он это производит. И вот тут-то и возникает нахождение целого ряда законов.

<…>

Если вы возьмете просто человека с улицы, вы на нем в чистом виде органику выразительного проявления никогда не найдете. У него предпосылки органически правильного выразительного движения, которые заложены природой в каждом, будут определенным образом искажены.

На самых крайних полюсах будут стоять профессиональные искажения. Вы знаете, что есть люди, у которых переразвита правая рука или одно плечо.

Затем вы будете иметь частные условия, например, перелом руки или ноги и т. д., которые нарушают ту основную систему проявлений, которая заложена биологически в человеке.

Здесь кроется то объяснение, почему, например, говорят: дети и звери хорошо выходят на экране. Дело в том, что у зверей органика движения не нарушена. Конечно, не у какой-нибудь вьючной лошади, а когда вы будете снимать диких зверей, какого-нибудь леопарда, то у них искажающих условий нет. Такие же условия и у ребят, которые двигаются гораздо гармоничнее, чем потом, когда на них накладывается отпечаток совершенно определенного давления тех социальных условий, в которых они дальше развиваются.

И встает вопрос: что нужно знать в основном, какие же идеальные условия органического проявления движений, чтобы овладеть ими и, владея ими, иметь возможность сознательно на них строить те надстроенные искажения, которые в той или иной обстановке создаются. То есть иметь нейтральную систему движений, которая является сквозной для всех направлений, и с ее точки зрения уметь видеть, какие отклонения в ту или другую сторону будут. Причем эти отклонения будут читаться при общей выразительной {213} схеме как частное приложение к данному образу, к данному характеру, определяемые национально, профессионально, социально, как угодно, так как каждый из этих элементов кладет отпечаток. Ничего страшного нет, если мы скажем: возьмите манеру двигаться у монголов. Видно, что у них элементы национальные, расовые имеют отпечаток. Та мягкость, которую имеют монголы, начиная от Мэй Ланьфана[[509]](#endnote-488), — это в них заложено. С другой стороны, возьмите негров. Такого ощущения, как у негров в отношении ритма, органического, не механического, а того неуловимого ритма, которым работают негры в джаз-банде, это также вещь, которая им дается пустяком. Я видел ребят в Южной Америке: они работают так, что нашему танцору поймать такое владение ритмом — ему надо для этого двадцать лет учиться.

Поэтому к основной схеме движения вы имеете поправки в одном случае в одну сторону, а в другом случае — в другую сторону. И изображая на сцене китайца или негра, вы знаете, что к основной схеме выразительных проявлений нужны такие поправки, чтобы это [не] походило, например, на характерные движения североамериканских индейцев. То же самое в отношении любого характерного движения. Возьмите профессиональные движения. Допустим, вы снимаете косцов, а через два месяца матадора на бое быков. Каждый имеет специфику движений. Зная основную органику, по которой тело должно двигаться, вы находите, какие общие закономерности приложить к частному проявлению. Так что здесь разговор о некоторой средней закономерности, которая в идеальном очищенном виде не существует, но которая сквозит через все частные проявления. То самое обобщение из всех возможных частных проявлений, которое на определенном этапе развития человечества проявляется во всех областях. Вы знаете, что в примитивном или раннем языке слова ходить, понятия ходить не существует, но существует сорок обозначений для разных походок. Вот вы идете раскачиваясь — это имеет обозначение; вы идете быстро; вы идете спотыкаясь. Тридцать-сорок обозначений для малейших оттенков, но нет одного обобщающего понятия о ходьбе[[510]](#endnote-489). Ведь у нас идет как: общее понятие ходьбы и серия разделений — быстрая ходьба, медленная, хромающая, скачущая и т. д. У нас есть представление, обобщающее понятие и частные его приложения. Развитие так идет, что вначале идет набор частных случаев, а потом образуется общее представление. Такая же обобщающая органическая закономерность существует и для всей системы выразительных движений, и на каждый частный случай через те законы, которые вам известны, можете раскрыть, вскрыть и воспроизвести.

Режиссер и актер должны владеть этими закономерностями не только теоретически, но и физически, потому что если, скажем, человек так связан своей характерностью, как большинство людей в быту, — они не нуждаются в том, чтобы знать о своих проявлениях или владеть большим, чем у них есть. Но вот человек ходит известным образом, и он не может от этого отделаться. Как ему воспроизвести человека, который ходит иначе?

{214} Поэтому нужно знать что: чем я привычную мою манеру делаю, чем он делает? Какие у него закономерности движения нарушены, что у него появляется такая манера двигаться. Только зная некоторое сквозное, общее для разных проявлений, можно разобрать это. То есть я могу сойти со свойственной мне характерности до общего движения и затем это общее для вас изломать применительно к его частности. Поэтому и нужен этот ключ закономерности выразительного проявления, чтобы анализировать движения, разобрать движения и для того, чтобы создать движения.

И по линии этих закономерностей один первый предварительный шаг был проделан Мейерхольдом в биомеханике. Причем — как очень многое у Мейерхольда — это приведение в порядок чисто эмпирического опыта.

Поскольку Мейерхольд блестящий актер, блестяще двигается, он, по существу, обратил внимание на некоторые закономерности, согласно которым он себя проявляет, и это закрепил как закономерность, свойственную выразительному проявлению.

Причем в принципах, которые он развил, он не оригинален, как и следовало ожидать. Потому что, по существу, все большие актеры всех больших периодов этими чертами владели, одни формулируя это, другие — нет, третьи могли привести их в стройную систему. Это сделал параллельно с Мейерхольдом — и даже опережая его — Рудольф Боде, у которого все те же принципы Мейерхольда, найденные в биомеханике, развернуты и приведены в очень обстоятельную — со всей немецкой дотошностью — систему воспитания движения.

Какой же первый закон, о котором идет речь?

Закон для диалектиков, конечно, очень простой и наглядный. Это то, что в органическом движении нет ни одного выразительного проявления, которое не выполнялось бы всей двигательной системой в целом. Другими словами: если вы поднимаете палец, то в этом действии в большей или меньшей степени принимает участие весь организм. Это же положение было формулировано французами, и в 1847 году была сказана знаменитая формула, что l’action isolée n’est pas dans la nature (изолированное движение неорганично)[[511]](#endnote-490), то есть противоречит природе. И если вы делаете подъем руки только на одних мускулах, которые здесь работают, то это движение противоречит двигательному процессу. Такие вещи встречаются при истерии, при припадках эпилепсии, когда есть частная судорога, частное сведение мускулов. Судорога — это предел мускульного сведения, изолированного от других. Когда в плавании сводит ногу, — причиной [являются] мускулы, которые работают не в соответствии со всей системой. И когда вы так же изолировано, мускульно какое-то частное движение делаете, оно воспринимается не как органическое, так как противоречит основному закону, который в природе встречается. Этот основной закон совокупности проявлений, вы, как диалектики, должны знать. В приложении к области выразительного движения этот принцип единства и сказывается на том, что {215} в двигательном проявлении при каждом частном маленьком жесте участвует все тело в целом.

Это вас может на какой-то момент смутить: вот повел человек бровью, и как будто с каблука изменений нет. Тут вообще доходит до мельчайших проявлений. Вы знаете, что когда вы волнуетесь и размахиваете руками, причем вы это производите таким образом *(показывает)*. И наблюдая такие вещи, нужно всегда идти от примеров большей интенсивности к примерам меньшей интенсивности, потому что на большей интенсивности вы закономерности легче видите. В малой интенсивности та же закономерность имеет место, но она менее заметна.

Тут я приведу пример с балансированием на носу, что если вы берете штангу метра в четыре и ставите ее на нос, то вы балансируете ею очень легко, так как сразу находите центр тяжести, и ваш центр тяжести, и точка опоры на одной линии, и вы прекрасно знаете, где вы работаете тазом, где плечом. Но как только вы попробуете балансировать на носу чайной ложкой — тут и пропадешь. Тут отклонения настолько малы, что надо иметь развитую систему, например, шеи, до мельчайших подробностей, чтобы уловить все мельчайшие колебания. Совершенно понятно, что задача расстановки всех центров тяжести с точкой опоры одна и та же, но выполнение гораздо труднее. Совершенно также не смущайтесь, когда мы говорим, что и в движении пальца участвуют и ноги и вообще вся система движений, потому что на случаях более крупного масштаба вы это видите. Попробуйте поднять тяжесть. Сразу же будете знать, как это сделать: у вас будет участвовать вся система немедленно. Сейчас же подставляете ногу, сейчас же будете на себя брать и т. д. Но попробуйте поднять какой-нибудь легкий предмет. Распределение действия будет тоже по всей системе, только настолько усложненное и изысканное в своем пути, что можно его не заметить.

Вот обучить тому, чтобы была координация движений в этом смысле, и занимается биомеханика, то есть приучить к тому, чтобы каждое движение, которое производится, являлось бы результатом движения тела в целом. Отсюда вытекает сейчас наш второй вопрос. Если усилие не может быть приложено к частным точкам, спрашивается: куда же оно должно быть направлено? Какие точки приложения данного импульса органичны? И как организуется центр тяжести всей системы?

Когда мы говорили о равновесии, о работе с равновесием, то здесь имеется в виду владение перемещением центра тяжести, по отношению к которому центробежно работают конечности. По существу, переводя это в механическую картину, вы имеете здесь то, что имеется в старых марионетках, когда фигура подвешена в применении к центру тяжести марионетки и когда [ее] заставляют прыгать нитью, каждое движение вторит этому ритму с некоторыми запаздываниями, с перескакиваниями и т. д., но сохраняя очень ритмическую картину общего движения. В конечностях фигуры повторяются основные движения, и поэтому марионетка, правильно {216} подвешенная, всегда идеально ритмически двигается. Если вы возьмете изысканность движений в восточном театре, в японском и китайском, то как раз эти движения являются сколками с марионеточного движения, и та особая ритмичность, которая у них есть, та особая культура движения, соответственное движение всех частей тела, — очень глубоко связаны с этим простейшим правилом сочетаний движений. Поправка в марионетках идет на то, что вы имеете там упрощенную схему[[512]](#endnote-491).

В органике эти элементы присутствуют, но не исключительно. Раз дело идет о центре тяжести, то совершенно естественно двигательный импульс локализируется — где? — на сопротивлении центра тяжести центру земли, то есть все движение концентрируется в тех ногах, которые поставлены между вашим центром и поверхностью земли. Эта часть никогда не бывает без работы. Нам кажется, что мы спокойно стоим, а по существу, что делают ноги? Они сопротивляются падению тела. Они находятся не в спокойном состоянии, а они находятся в состоянии спруженности, и этот ослабленный прыжок, перед которым получается движение тела в ту или другую сторону, и является тем простейшим механизмом, через который простейшие движения вверх, вниз и в сторону производятся.

Очень ошибочно, когда говорят, что каждое движение должно быть от пальца. Движение должно идти от той части, которая служит сопротивлением центру тяжести. Ведь если вы ходите на руках, при всем желании от пальца ноги не пойдешь. Приходится идти от пальца левой руки. Если вы в кривой позе, наклонены, то ноги не помогут, пока вы не двигаете рукой, то есть [не задействуете] те точки, через которые соприкасается действие центра вашей тяжести с внешним окружением, с внешним миром. Через эти точки действует отправной импульс, то есть импульс посылается туда и затем разбегается, куда нужно.

Вот приблизительно те принципы органики движения, которые разработаны Мейерхольдом и еще подробнее разработаны немцами[[513]](#endnote-492), причем Мейерхольдом разработана система этого воспитания. Сюжетно то, что делаете, неинтересно. Через все эти движения важно одно: важно освоить владение этой закономерностью.

С биомеханикой такое дело, что ее зазубрить нельзя и, по существу, вытренировать номера также нельзя. В биомеханике нужно понять принцип, по которому протекает движение.

Там есть ряд упражнений, которые, кроме того, развивают. Например, если вам нужен толчок рук; если у вас эти сочленения не отработаны; если руки не разгибаются. Вот мне приходилось иметь дело в Пролеткульте с актерами, которые работали — не помню, в какой специальности, — и у которых руки имели профессиональные искажения. В каком-то трудовом процессе ему неважно, чтобы руки разгибались до сих пор *(показывает)*, и ему в голову не приходит тренировать ладонь в обратную сторону. Поэтому, когда приходилось показывать людям разведение пальцев, то у некоторых людей просто пальцы не расклеивались. Это вопрос тренировки {217} сочленений. Вот вас заставляют делать движения плечами. Есть люди, у которых плечи и лопатки почти не двигаются. Так что в биомеханике есть части, которые особенно мучительны, то есть разминание. На это приходится тратить массу энергии, так как здесь неразвитая мускулатура, неразвитые сочленения.

Так что, с одной стороны, надо сделаться шарнирным, чтобы маленький толчок протекал по всем шарнирам. А с другой стороны, овладение этим искусством посыла, который проходит куда нужно.

И то и другое служит для того, чтобы овладеть первым этапом по линии органики выразительного движения, которое состоит в том, что в каждой части выразительного проявления принимает участие вся двигательная система человека в целом.

То есть это принцип единства выразительной системы. Это то, на чем биомеханика строилась и на чем остановилась.

Когда мы будем говорить о выразительном движении настоящем, — из этого вы можете видеть, что на одном принципе единства диалектика не остановилась, — и вот о второй части, о характеристике этого единства в противоположностях, в чем оно будет состоять на частном случае человеческого движения, — я буду говорить особо. Это будет второй этап, и там я буду говорить много и подробно, потому что этой частью я сам занимался в пролеткультовском театре. Подробная система выражения, проблема равновесия и т. д. — это подсобные к этому вопросы, потому что вы можете свободно обращаться с центром тяжести своей фигуры, когда вы воспитаны на идеальном равновесии, то есть когда вы владеете центром фигуры как хотите, он не может нам подставить ножку в какой-то момент.

Все эти попутные соображения ведут к тому, чтобы научиться главной основе, что все принимает участие в движении. Тогда у вас есть первая предпосылка к тому, чтобы говорить о движении. Вы разбираете, чем человек свое движение делает. Вот, например, такая походка у человека. Вы совершенно точно знаете, что он сначала подгибает колено, у него центр тяжести падает так *(показывает)*, а эта нога поднимается таким образом и т. д. Есть чем орудовать. И так в каждом жесте. Вы знаете, что можно наклониться как угодно: в одном случае прогибается место у ключицы, в другом случае поднимаются плечи и т. д., в каждом случае вы знаете, в каких случаях у него система тела свободна и в каких закреплена. Разбираться в этих вещах вам и дает возможность биомеханика.

<…>

Теперь закономерности, которые лежат в основе.

Первое — это то, на что вас тренируют в биомеханике, то есть чтобы вы умели примерно разбираться, как выражаются в общей индивидуальной схеме эти элементы. Потом я объясню, как это строится на противоречии, что это значит — единство противоречий в движении и как это делается. Но это понять по-настоящему можно, уже пройдя не познание {218} биомеханики, а ощущение: когда вы начинаете чувствовать свое движение как одну систему. Тогда уже легче перейти ко второму колену, то есть понимать, как это читать как единство в конфликте.

**Кустов.** Биомеханике всегда сопутствовала акробатика. Она у нас исключена. По-видимому, нам надо какое-то дополнение.

— Нет, этого достаточно. Акробатика — это уже тяжело. Без овладения биомеханикой иногда нельзя понять по-настоящему выразительного движения, а понять выразительное движение можно только тогда, когда можно его воспроизвести. Нужна определенная тренировка. Я надеюсь, что когда вы выйдете из Академии, то будете не такими режиссерами, которые будут сидеть за столом и объяснять актеру, а тот будет делать вид, что он что-то думает, а когда вы все объясните, то он скажет: позвольте, этого нельзя сделать, вот этот стул не может так стоять, как же я занесу ногу, и т. д. И вы чем их можете бить? — только тем, что вы сами выйдете и все покажете. Вот Немирович, он может две недели говорить о движении, но если нужно, то он, погладивши бороду, выйдет на сцену и все воспроизведет правильно.

Есть целый ряд вещей, которые очень просто делаются, и надо овладеть этим умением. И самый начальный шаг — это то, что вы делаете на биомеханике.

**Тахмасиб.** Нам дают слишком большую дозу в один раз.

**Голос.** Злобин совершенно не обращает внимание на дыхание.

— Есть одна страшная вещь в этой тренировке. В студии пластики также вам разовьют суставы, а потом с этими макаронами и живите.

**Гаккель.** Вы убедительно рассказали происхождение системы и ее основы. А почему у Мейерхольда все актеры двигаются как один и нет индивидуализации ни от образа, ни от актера как такового.

— Потому что в театре Мейерхольда двигается только один человек, это сам Мейерхольд, и все его воспроизводят более или менее удачно. Если вы бывали как-нибудь на репетиции, то знаете манеру двигаться Мейерхольда, и потом видите, как это — как на корове седло — сидит на других. Они помнят, что он что-то делает руками, и пытаются что-то сделать.

У Мейерхольда есть что: ему доставляет наслаждение играть за всех. Он совершенно гениальный актер, и в режиссуре своей он страдает, что он не играет. Он играет за всех. Ему неважно, что актер понял, что он чувствует. Ему важно, чтобы он сделал эту штуку сам: «Ну, дотягивайся, как можешь». Нужно сказать, что Мейерхольд владеет движением идеально. И многое от него взял Ильинский. А что Мейерхольд не желает разрабатывать отдельные образцы и на себе их делает, это дефект, который ничего общего не имеет с системой. Причем Мейерхольд работает сейчас на своих шаблонах. Это «33 обморока»[[514]](#endnote-493) — это цитаты из самого себя. Но это ничего общего не имеет с движением.

Надо еще сказать, что у него неблагополучно с актерами. Мне приходилось видеть много его репетиций. Он совершенно замечательно показывает в образах, а эти голубчики стоят рядом: пусть он делает, а я по-своему {219} сыграю. Но так как он не смеет по-своему делать, то он компенсирует себя тем, что не смотрит, как это делает Мейерхольд. Просто поражаешься, как это они не могут воспроизвести. У него почти не воспитаны актеры. От прежних остался единственно воспитанный актер, это Ильинский. Остальные или очень слабы по индивидуальности, или разбрелись. И актеры у него сейчас очень мало общего имеют с ним по существу, как, например, Боголюбов[[515]](#endnote-494). Или сейчас у него работает Громов из Второго Художественного театра[[516]](#endnote-495): как будто из другого театра вышел человек — так он и на сцене остался, как будто ошибся театром, зашел в этот и сыграл.

Более или менее он этим делом занимался в 1921 – 1923 годах. Характер у него неуживчивый, так что у него все люди разбегаются, и из верных хранителей традиций остались Злобин, Ирина Мейерхольд[[517]](#endnote-496) и Инкижинов, который в эмиграции[[518]](#endnote-497).

Еще есть Урбанович[[519]](#endnote-498), который зафизкультурил биомеханику, сделал из нее такую муштровку еще в тот период, когда мы все вместе занимались у Мейерхольда. У него и в тот период была такая тенденция, а когда он вышел на собственную дорогу, и то если он тогда был дровосеком, то теперь в области биомеханики он стал каменщиком.

Потом был такой уклон, такое заэстетизирование тех движений, которые приходилось делать. На это я хочу обратить внимание, на эту попытку стилизовать движения под видимость. Не поймать внешний облик и рисунок, а важно воспроизвести механизм, которым движение делается. Потому что можно воспроизвести не только схему движений, а индивидуальный рисунок. И чтобы понравиться учителю, стараются воспроизвести его манеру. Это очень плохо в биомеханике. Такое течение манерности, эстетизации внешней видимости, позы и т. д. произошло в театре.

Виноват в этом сам Мейерхольд. В «Д. Е.» по ходу действия был показан кусок биомеханики[[520]](#endnote-499). И поскольку эти упражнения, которые, по существу, надо делать дома, вынесли на сцену, у них [актеров] моментально появилось такое стремление, которое обязательно у исполнителей есть: ему мало сделать, ему важно подать. Так что это очень отрицательно повлияло на биомеханику.

А потом Мейерхольду надоело возиться с этим делом, он просто не тренировался. Так что дальше начинается уже нечистая полоса.

И вот сегодня был разговор в учебной части: очень ли нужно держаться за Злобина? И я отстаивал, что это очень важно: что Злобин — это первого разлива, а другие уже менее непосредственно у Мейерхольда учились, не видели, как он упражнения делает, и здесь сколько хотите уклонов в биомеханике.

Самое важное это то, чтобы самый выбор содержания упражнений вы абсолютно игнорировали. Те преувеличенные, немного театральные вещи, на которых эти упражнения строятся, например, этот удар по носу, это упражнение с цилиндром и т. д. — это неважно. Это случайные поделки, на которых вы тренируетесь. Это можно с таким же успехом работать {220} с зубилом или топором. Есть опасность, что очень многие в биомеханике увлекаются этими обносками былой театральности в этом деле и не думают о технике выполнения.

**Гольцев.** А у Злобина есть желание, чтобы мы придали некоторую театральность?

— Нет. Просто, помимо знания техники, у него есть свои театральные идеалы, которые для вас необязательны. Это надо разграничивать. То, что для него является идеалом изображения, вы должны рассматривать как упражнение.

**Голос.** Он требует утрировки движений.

— Это, конечно, правильно. Для того чтобы в норме делать движения, надо раскачиваться тренировочно более утрированно. Утрированность всегда в тренировке присутствует.

**Голос.** Мы будем заниматься два года.

— Я думаю, что до конца жизни будете этим заниматься. Как я учу своих гиковцев, что по всякому поводу надо находить себе двигательные упражнения. Например, заскок в трамвай, открывание двери, влезание на мебель и т. д. Каждая вещь есть повод набирания частного опыта движения. В каждом случае должна быть своя двигательная задача, которую можно решить так или иначе. И поэтому я говорю, что это не должно быть комплексом упражнений специальных, а важно разобрать закономерности и согласно этим закономерностям решать то, что вам встречается.

**Голос.** Вы говорите, что неважно содержание упражнений. И когда, например, Злобин показывает удар и форму защиты?

— В движениях джиу-джитсу он вам дает просто профессиональные движения. Но вас не должно увлекать, когда он вам дает в манере преувеличения и пародии, например, отход. Это никому сейчас не интересно. Вам надо отсюда выбрать технику выполнения. Биомеханику не надо смешивать с игрой. Это не игра, а только тренировка. Иногда прорывается желание играть при этом, но это не обязательно.

**Голос.** Нельзя ли поставить вопрос, чтобы каждое упражнение он объявлял, в чем смысл именно данного упражнения?

— Теперь я думаю, что вам уже более или менее понятно, за чем следить, и вас должно интересовать, когда он вас ставит, не то, что ноги неправильно стоят, а вас должна интересовать правильная постановка ног. Особенно много объяснений вы от него никогда не извлечете, потому что это вопрос, о котором говорить в высшей степени трудно. Мне немного легче, потому что я вожусь с этим с 1923 года; разрабатывал это и развивал в Пролеткульте. Поэтому у меня несколько набита рука в этом вопросе. А возьмите Мейерхольда? Он почти ничего не сумеет объяснить, кроме двух-трех основных постановок: смотри.

**Голос.** Я взялся вести конспект по Злобину и ничего не мог записать.

— Это нельзя записать. Это надо снять.

**Гаккель.** Это такая тяга, чтобы играть.

{221} — Имейте в виду, что система движений по существу провоцирует желание играть, и это неплохо, но игру надо на вожжах держать. Тут есть такая возможность заиграться.

Причем есть другая вещь: играть хорошо, но есть опасная вещь — это желание переживать. Это надо немного разграничивать. Мне пришлось эту немецкую школу смотреть в Берлине. Там занимались преимущественно девушки. Бегали он по кругу и вскидывали руки, и через три минуты они уже начинали молиться: знаете, такие голубые немецкие глаза к небу. Это неправильно. А желание сочинять движения, усложнять рисунок движений, проявлять себя в новом варианте на этой основе — это немного другое.

Когда охватывает такой жеребячий дух, желание делать — это правильно. Но когда вам дают упражнение стрелять из лука, и вы видите, что у людей глаза заволоклись и они видят перед собой лес и леопардов, а ноги и живот у них не на месте, — вот тут важен самоконтроль и желание воспитываться. Тут важно не только иметь органику движений, но важно ее иметь под каким-то контролем. Нужен самоконтроль.

По существу, сюжета психологического вам не дано, и схема, которую вы играете, она почти беспредметна, как тренировочная система.

Если бы я сейчас занимался воспитанием актерского коллектива, я бы все рисунки упражнений из биомеханики выбросил бы и дал бы совершенно другой набор упражнений с точки зрения изобразительной. Потому что все, что дается, — это старый мейерхольдовский стилизованный материал, на котором он сидел, — «Любовь к трем апельсинам»[[521]](#endnote-500) и т. д., почему-то застрявший с того времени.

Я говорю, что все равно — будете ли вы стругать палочки или еще что-нибудь делать, — на них также можно усвоить движение.

Так что опасайтесь этой декоративной стороны. Когда это делает Мейерхольд, это еще так, но дальше — это уже шаблоны. За этими шаблонами нечего гоняться, а их надо рассматривать как повод развивать то или иное движение. Может быть, когда в этом отношении будет благополучно, можно будет поговорить о реальной системе выразительных движений.

**Голос.** Так что можно формулировать так: освоение механики движений.

— Это более глубоко. Так что биомеханика по термину не совсем верна. Это было правильно, но поскольку она довольно механически истолковывается самими создателями ее, — это, может быть, правильнее, чем предполагали актеры.

Из нее надо брать эту основную часть, органику. Там на тонну лишнего есть один золотник, но когда вы его нащупаете, то, по существу, занимайтесь, чем хотите.

Это не страшно. Это то же самое, как если взять математику или музыку. Когда из упражнений ничего не выходит, а потом вы что-то поняли, развилось математическое понимание. То же самое и в танцах. Бывает так, что делаешь па, а потом с кого-то момента начинаешь танцевать[[522]](#endnote-501).

## **{****224}** Биодинамика[[523]](#endnote-502)

Конечно, то, что я знаю о движении, далеко не биомеханика Мейера. И далеко — дальше.

В курсе посему и надо построить дело в двух частях.

I. *Биомеханика* — где читать и преподавать в пределах Мейерхольда, то есть вопрос единства в двигательном проявлении (и Боде).

Vorstufe <предварительный этап. — *нем*.>.

II. Биодинамика — где читать следующий этап (мой) — единство в противоположностях в выразительном процессе.

Собственно курс.

Этим вопрос четко размежевывается, и кесарево воздано кесарю.

В биодинамику входит понятие бимеханики (Doppel. prozess in dem einheitlichen Ausdruckserleben <протекание в противоречии единого выражения переживания. — *нем*.>).

«Биомеханика» — к тому же неприятный механический привкус в термине.

От понятия (понимание) механики к динамике — то есть принципу — совершенно закономерный и правильный путь.

## Ответ на анкету «Год в искусстве»[[524]](#endnote-503)

Мое наиболее сильное впечатление за настоящий год? Как ни грустно — они оказались импортными. На первом, на втором и на третьем месте — это прежде всего Мэй Ланьфан[[525]](#endnote-504). По другой области (кино) — это мой неизменный любимец и друг Уолт Дисней, в «Трех свинках»[[526]](#endnote-505).

Что же, однако, объединяет мои симпатии к этим двум явлениям и делает их для меня столь ценными? Идеологический и идейно-тематический уровень и охват их вряд ли мог меня прельстить. И прельщает, конечно, другое. И это другое — абсолютное качество мастерства. С этих позиций мой выбор звучит уже менее парадоксально и звучит как вызов. Звучит как стимул драться за то, чтобы наши произведения, несравненные по идейной и идеологической глубине, были бы столь совершенны и по мастерству, и по качеству. {225} Дабы никакие иностранные гости даже по этой линии не смели бы заслонять наших произведений.

Впрочем, я не совсем справедлив. Одно произведение, столь же совершенное, как мастерство Мэй Ланьфана, знает и наш истекший год. И не случайно, что оно посвящено именно доктору Мэю. Это — «Горе уму» в постановке Мейерхольда[[527]](#endnote-506). Ему заслуженно, я думаю, принадлежит первое место по качеству. Одно лишь жаль — перед нами в постановке классика — классик. В постановке Мейерхольда — Грибоедов. И жаль лишь то, что такого же блеска мастерства мы за истекший год не видели в приложении к темам, драмам и проблемам, кровно нашим, социалистически сегодняшним, актуально большевистским.

Осуществление этого стоит неоплаченным долгом перед 1936 годом. И я глубоко убежден, что счет этот будет оплачен.

## Из лекции во ВГИКЕ

31 декабря 1935[[528]](#endnote-507)

Теперь надо вот что сказать. Если мы обратимся к тому, почему складывались законченные системы, и эта школа шла таким путем, другая другим? Я не берусь делать подробный марксистский анализ, откуда что взялось, и буду говорить образно и по ощущению, как я себе дело представляю.

Совершенно ясно, что односторонность была неизбежна уже самим строем дореволюционного буржуазного общества. Вполне понятно, что полный охват и полный синтез могут возникнуть только после революции. Но внутри этой односторонности есть совершенно отчетливые две тенденции. Когда я сравниваю Станиславского и Мейерхольда по линии человеческого ощущения и касаюсь немного того вопроса — из какой среды они произошли, как они росли и кому они принадлежат? — у меня всегда представление, что Станиславский как бы воплощает в искусстве линию купца, Мейерхольд — линию коммерсанта. Причем не понимайте этого с точки зрения спекуляции. Но отражают не коммерческую ловкость или купеческую {226} ловкость. Психологический фон у Станиславского звучит старокупеческого склада, у Мейерхольда звучит высококоммерческого порядка.

**Гольцев**. У Мейерхольда? Не у Немировича-Данченко?

— Вы не поймите, что это продажность. Здесь есть та разница, которая существует между купцом и коммерсантом. Это совершенно разный строй, разная форма, разный стиль. Немирович-Данченко — коммерсант по другой линии. Вы меня не поймите превратно. Если говорить о товарных объектах, то Станиславский это продажа вещей, товара, как он есть, — наличный развесной, столько-то пудов муки. А Мейерхольд — это продажа по образцам, без развеса, в кредит, не в наличный расчет. Не мешок серебра, который дает Станиславский, а вексель, чек, — более подвижная, более развитая, другая стадия торгово-коммерческих отношений, то есть следующий этап. Когда Станиславский торгует, то он платит шкурами — приносит шкуры, рога. Мейерхольд уже платит бумажной ассигнацией. Раздел этапов в этой области связан у меня с представлениями о Станиславском и Мейерхольде.

Когда я в прошлый раз говорил об этом, я приводил пример, что почувствовал я это вообще особенно остро в городе Чикаго[[529]](#endnote-508), когда был на Чикагской зерновой бирже, где происходит невероятная игра страстей, страшная драка вокруг товара и денег, а по существу товар наличествует в абстрагированной форме. На подоконнике верхнего этажа большого здания Чикагской биржи лежат маленькие мешочки с образцами зерна, и эти образцы едят голуби. С одной стороны дерутся маклеры, мокрые, вспотевшие, с охрипшими глотками, а рядом на подоконнике лежат разорванные мешочки с образцами, и голуби клюют это зерно. Здесь эти образцы, поедаемые голубями, а где-то идут колоссальные корабли, груженные пшеницей, зерном и т. д. Корабль не меняется, он где-то идет, он четыре раза меняет владельца, меняет ценность, меняет цену. Все это происходит вокруг него. И когда мы говорим о бумажных деньгах, о векселе или о чеке, с одной стороны, а с другой стороны — о мешке с серебром или с золотом, мне представляется, что это является хорошим примером, хорошим образом, с одной стороны, для условного театра, и с другой стороны, для бытового, натуралистического. В одном случае вы получаете реальный груз этих вещей, в другом случае вы получаете ассигнацию на то, что происходит. Вы знаете, что никто трехрублевой бумажке не придает ценности, бумаги там не на три рубля, а гораздо меньше, но означает она совершенно другое. И когда условный театр ставил одну колонну и одно кресло и уверял, что это дворец, совершенно такого же порядка связь и здесь.

С другой стороны, [что] вы имеете в Мексике, где бумажные деньги не имеют хождения, а только серебро, потому что там столько переворотов и беспорядков, что не успевают напечатать деньги, или если вы их напечатаете, то через две недели они будут недействительны, а мешок серебра всегда мешок серебра, и поэтому разменная бумажная монета не существует. И когда вам нужно идти купить что-нибудь и взять с собой 40 серебряных {227} рублей — 40 песо, то у вас карманы отдуваются и вас тянет вниз. А если вам нужно 100 песо, то вы должны нанять человека, который несет мешок за вами. И вы сплошь и рядом на улице это и видите.

Так вот, обе школы по ведущим фигурам принадлежат к одной и той же социальной системе, но внутри их оттенки, как между купцом и коммерсантом. Это иные явления.

Теперь очень любопытно, что путь системы Станиславского, путь правды, — тут я себе позволю, может быть, иронически формулировать, — но оно так и складывается, что в основе всамделишности и правды, которая здесь требуется, лежит та же самая традиция. Когда вы посмотрите, каков путь Станиславского к внутренней правде, по той же самой [книге] «Моя жизнь в искусстве»[[530]](#endnote-509), вы увидите: с чего начинается. Начинается с того, чтобы правда была в вещах и в обстановке. Помните историко-бытовую линию, как он ее называет. Затем эта всамделишность предметов, обстановки, товара начинает перерастать в потребность столь же правдивого психологического состояния. Если вы посмотрите, там на протяжении пятидесяти страниц вся эта эволюция происходит. Значит, эта всамделишность и взаправдашность таким образом и идет от правды бытового окружения, бытового материала к правде поведения, к правде самоощущения и т. д. Значит, эта линия так и ведет.

Что касается другой линии — левых театров, то она уже от этих традиций отходит и связывается уже с более совершенной, как я говорил, формой денежного оборота и с более совершенной формой техники вообще. Если в первом случае мы имеем своего рода кустарщину в отношении достижения целого ряда эффектов художественного поведения, то у левой группы тяга к более совершенным, к индустриальным формам. И в лице Мейерхольда мы имеем даже, если хотите, до известной степени перегиб в несколько механически понимаемую картину процесса творчества. То есть левое направление обвинялось обычно в механистичности, в том, что отказ от более примитивных кустарных методов для более высоких индустриальных форм у них сопровождается, в силу односторонности, некоторым механицизмом, то есть база, симпатии, из которых они исходят, приближаются ко всем индивидуальным видам развития, и пересадка (или не пересадка) вынуждает их в творческих проблемах искать таких аналогов, и в этом происходит некоторый перегиб.

Начнем с того термина, который имеется у Мейерхольда, — биомеханика. В этом термине чувствуются совершенно определенные симпатии, совершенно определенная ориентация в сторону более совершенных путей, которые на определенном этапе неразрывно связаны с периодом развития индустрии.

Мы знаем период обоготворения машины, гимны машине и т. д. Это машинизм, который в эти вещи входит, причем входит он так: опять-таки акцентирующим ведущим звеном, но в силу ограниченности самосознания он начинает казаться исчерпывающим. Оно как таковое существует, {228} и мы имеем такую пародию на Мейерхольда, как ранний Таиров[[531]](#endnote-510), где мы имели совершенно обездушенного актера, сведенного к марионетке. Я говорю не о теперешнем Камерном театре, а о физиономии Камерного театра, как мы его исторически знаем. Что сейчас в Камерном театре происходит, это вопрос другой, и это требует просто самостоятельного разбора[[532]](#endnote-511).

Если мы посмотрим, что же с этими односторонними проявлениями случается после революции, то мы видим, что освоение культурного наследства происходит не огульно, а с совершенно определенной выборкой, которая обуславливается тем этапом развития и ходом послереволюционных событий, свидетелями которых мы были. И если мы вспомним, то увидим, что хронологически, грубо говоря, первые годы театра после революции идут под знаком Мейерхольда и левого фронта. В последние годы начинается резкий крен в сторону МХАТа, то есть если вначале, после революции, стоял вопрос о ликвидации Художественного театра, — конкретно ставился этот вопрос, — то сейчас мы имеем другое дело — имеем превознесение Художественного театра до такой степени, как раньше никогда не было. О чем это говорит? Это говорит о такой вещи, что в тот период, когда перед нами стояла индустриальная реконструкция, самым первым пунктом повестки нашего существования, когда вся страна стояла и надо было ее двинуть, акцент был на этих проблемах и на этих вещах. И свое отражение эта тенденция находила в симпатиях в сторону театров и направлений, которые близко звучали в том же самом ключе. Но с того момента, как мы овладели этими индустриальными высотами, когда дело пошло и двинулось, акцент перемещается в сторону интереса к людям. И, естественно, как только начались разговоры об этих элементах, как только мы встали крепко на ноги и стали осматриваться сами, мы из этого наследства вытягиваем такой опыт, который ближе к этому, который занимался психологическими проблемами, и т. д.

Я бы сказал, что можно еще определить эти два направления с известной оговоркой. Был момент, когда мы говорили: «Техника решает все», а затем есть момент, когда мы говорим: «Кадры решают все». Но гениальность того человека, который на определенном этапе говорит, что «техника решает все», а на другом этапе говорит, что «кадры решают все», сталинская гениальность, всеобъемлюща, и если он в одном случае делает упор на одну часть, то это не значит, что другая часть в загоне. А у театральных мастеров или у наших гениев в области искусства нет такой всеобъемлющей силы, и они понимали бы лозунг «Кадры решают все», — и больше ничего.

Или в первом случае: «техника решает все» — и ладно. И если вы возьмете максимальные загибы в области искусства, то это как раз вы и имеете. Был период, когда мы имели обожествление техницизма актерского и режиссерского мастерства. Сейчас мы в области театрального, да и кинематографического творчества имеем определенную такую тенденцию, что кадры, живой человек решает все, без учета того, что это не исчерпывающий {229} лозунг, а что он является только акцентом на ведущую проблему в данный момент.

Кустов. Отсюда возникает вопрос: Всеволод Эмильевич вынужден в силу этого переходить как бы к синтетическому обобщению этих двух положений в своей работе?

— И Константин Сергеевич также.

Кустов. Но он особенно, потому что переживает первый период.

— В первом периоде он и котировался выше. Теперь котируется выше Станиславский. Это значит, что нужно обоих довести до синтеза. Еще один-два года потерпят такое положение, а потом уже будут спрашивать полноценности и всесторонности этих вещей.

Интересно вот что. Что раз односторонность в одной стороне и в другой стороне: люди немного почитывают. А противоположность… Есть какая-то диалектика, которая говорит об единстве. Значит, по-видимому, нужно, чтобы были вместе. И головно это и делают, причем мы имеем интересные примеры попыток синтеза. Это творчество другой группы — режиссера Вахтангова. Я с вами об этом не говорил. Вначале, после революционного периода, вдруг возникает фигура, которая, казалось бы, объединяет оба фронта, оба направления. С одной стороны, это все лучшее, что может быть взято от Художественного театра; с другой стороны, это весь блеск форм, который выковывается и отшлифовывается на левом фронте. Это фигура Вахтангова. Если вы вспомните описание Новицкого[[533]](#endnote-512) или часть этой самой дискуссии[[534]](#endnote-513), то впечатление создается, что Вахтангов и был тем самым великим синтетиком, что по линии Вахтангова надо идти, что Вахтангова недостаточно оценили и недостаточно поняли и что по существу синтез уже имел место у Вахтангова. Особенно если вспомните Новицкого.

Что же случилось с Вахтанговым? С Вахтанговым случилось вот что. Его нельзя обвинить в том, что он механически сдиалектировал эти явления. Он это делал не механически. Он делал это, не обосновывая. Опять эта роль выпала на его популяризаторов и продолжателей, таких, как А. Попов[[535]](#endnote-514), отчасти Захава[[536]](#endnote-515), — здесь эта линия, которая стала формулировать по-марксистски, что представляет собой Вахтангов. Если вы прочтете высказывания А. Попова в программе бывшей его школы в Театре Революции[[537]](#endnote-516), то вы увидите, что это все выражено на диалектическом языке. Мы знаем, что есть ряд людей, которые умеют любое явление выразить диалектическими терминами, и оно будет звучать правильно. Но это совершенно не значит, что ими проделан диалектический процесс подлинного познания этого дела. Они живут формулировками, а когда им надо работать или действовать, то у них расхождение с этими формулировками.

Произошло что? У Вахтангова произошло соединение двух систем. Именно соединение, а не синтез. Почему у него не может получиться синтез? Потому что данных предпосылок в тот период, когда работал Вахтангов, к полной гармонии и полному синтезу еще не было. Такую вещь искусственно {230} и заранее нельзя сделать. Возможность подхода к синтезу в полном смысле слова возникает только в самые последние годы. Если вы посмотрите, о чем думают и куда стремятся, то увидите, что об этом пишут. И в живописи об этом пишут тоже — на бумаге, к сожалению, не на холстах — во всяком случае имеют это намерение, и вообще во всех областях тенденция к этому идет. И если вы посмотрите, что говорится относительно эстетики социалистического реализма, то как раз в нем и предвидится, и предполагается такое совершенство. У Вахтангова, который работал в двадцатые годы, предпосылок к этому еще не было. Но, с другой стороны, у него некоторое соединение этих вещей как будто произошло, и не только произошло, но и имело громадный успех, громадный отклик как кажущееся действительное достижение. Между тем у его еще не синтез направлений, а искусственное соединение двух сторон. В чем же секрет, и почему тем не менее Вахтангов кажется достигшим синтеза? Дело здесь очень простое. На трех вещах базируется репутация Вахтангова: «Принцесса Турандот»[[538]](#endnote-517), «Гадибук»[[539]](#endnote-518) и «Эрик XIV»[[540]](#endnote-519). «Чудо святого Антония»[[541]](#endnote-520) уже не котируется. А эти три вещи поставили Вахтангова как крупного мастера. Что было характерно для всех трех постановок, в каком плане все три они были?

**Гольцев.** Комедия дель арте.

**Володарский.** Гротеск.

— Конечно, гротеск, причем гротеск в разных вариациях: акварельный гротеск «Турандот», жженая сепия — «Гадибук» и <2 слова нрзб. — *сост*.> «Эрик XIV». Но основное — это был гротеск? На чем строится обаяние гротеска? Оно строится обычно на не смыкании рядов. Основной мотив там всегда каков? Как будто это реальность, а между прочим, и нет. Если вы возьмете Гофманские писания, то в «Золотом горшке» торговка яблоками — между прочим, и ведьма. Линдгорст в «Золотом горшке» и старик-архивариус, а по ночам — огненная саламандра, причем это не в порядке нормального перевоплощения. Линдгорст, когда он архивариус, носит халат с намеком на то, что он огненная саламандра, а когда он огненная саламандра, то на нем остаются какие-то элементы архивариуса. Если бы этих элементов искусственного сведения не было, то мы не имели бы специфики, которую привыкли называть гротеском.

**С места.** Как вы определяете гротеск?

— Ради бога, без определений, потому что для того, чтобы формулировать гротеск, надо написать полтора печатных листа. Мне важно одно: чтобы специфику и особенности гротеска вы ощутили бы и поняли. Это не сведение планов: именно отсутствие синтеза и есть признак в гротеске, элементы, которым и полагалось бы быть синтетически в единстве, присутствуют там, не сплавляясь воедино, потому что, если бы они сплавились воедино, мы имели бы другой строй произведения. На примере из Гофмана вам совершенно отчетливо ясно, что я хочу сказать: фантастический план и реальный, материальный план и нематериальный присутствуют не как некоторое единство, которое то одной стороной поворачивается, то другой стороной, {231} а в гротеске мы имеем залезание одного плана в другой и подчеркнутое столкновение реального и нереального. Это и отличает гротеск. С места. Так же и в живописи.

— Мы знаем, что единство материального и нематериального существует в природе. Оно не гротескно, но когда эти элементы искусственно отделены друг от друга, а потом нарочно поставлены в порядке столкновения, то мы имеем этот особый эффект, который специфичен гротеску. Так же и любая область. Если это в театре, то, с одной стороны мы добиваемся иллюзии театральной, но в какой-то момент театральная маска отодвигается в сторону и актер подмигивает зрителю, то есть разбивает план театральной иллюзии, подчеркивая, что это люди, которые здесь ломаются. И во всех областях, куда вы ни пойдете, — и в живописи так же, — вы найдете, что закономерность гротеска построена на этом.

Теперь мы говорили, что творческий процесс — будем говорить грубо — есть переживание, которое должно вылиться в определенную законченную форму, и в правильном случае, в синтетическом случае мы это и имеем. Все равно, с какого хода начать. Мы говорили, что есть школы, которые отрабатывают одну часть, есть школы, которые отрабатывают другую часть. Синтетическая школа воспринимает это как единый процесс. Гротескное построение из этих элементов будет механической перерезкой обеих возможностей. Сценический стиль этот будет гротескное построение.

**Володарский.** Это можно проверить у Гоголя. Взять композицию «Носа» и «Вечеров на хуторе».

— Здесь явление различия Гоголя и Гофмана: Гофман бы всунул «Нос» в «Вечера на хуторе», а Гоголь распределяет на фантастические элементы, как сделан до известной степени «Нос», и бытовые. Он их не сводит таким фантастическим образом. В «Мертвых душах» элементов, которые есть в петербургских рассказах, нет. А Гофман эти два плана сводит. Это их основное различие по линии гротеска. Сознательное или не сознательное — это сейчас неважно. Это совершенно определенные идеологические позиции, совершенно определенный строй мышления, который так выражается.

И если мы скажем, что переживальческая школа — это огненная саламандра, а техническая школа — это архивариус, или наоборот, то механическое соединение той и другой школы даст гротескный метод, не синтетический метод, а гротескный метод, который оба элемента, которым полагается пребывать в синтезе, берет во взаимной перерезке. Не во взаимном проникновении, а во взаимной перерезке.

Но если таков метод, то у Вахтангова и задачи по трем его постановкам совершенно такие же, то есть стиль его вещей абсолютно совпадает с методом, которым он работает. Вещи гротескны, и такой гротеск, который он делает, и надо строить на том, чтобы соединять вперерезку, механически соединять одну систему с другой.

Когда форма произведения и метод, которым оно сделано, совпадают, мы всегда имеем совершенно законченное явление стиля. То есть если {232} мы взяли тему, если вы взяли разработку вещи стилистически и ее делаете методом, который абсолютно соответствует тому, что вами сделано, вы имеете произведение законченного стиля. Здесь и возникает то большое достижение, которое имеет Вахтангов. Но нужно помнить, что Вахтангов не является синтезом систем, а он является таким забегом вперед механического соединения, которое спасается тем, что по постановочной необходимости именно этот метод и требуется.

Имейте в виду, что я свои лекции и собеседования наизусть не заучиваю, а записываю на бумажке только некоторые положения и потом в порядке живой речи их излагаю. Может быть, я где-нибудь заскакиваю вперед и, может быть, излагаю не ясно, так что вы скажите понятно ли вам это.

Итак, я еще раз повторяю, что Вахтангов социальный момент возможности синтеза систем обгоняет. Поэтому он лишен возможности создать этот синтез. Он это делает в механическом порядке, причем я не говорю, что он сознательно этого хотел, — результат таков. Но этот механический псевдосинтез отвечает вполне строю произведений, которые он инсценирует, и поэтому получается стилистическое благополучие этих произведений. Но это не есть синтез, и поэтому говорить, что синтез, который может прийти, младший племянник Вахтангова, нет оснований.

Имейте в виду, что есть теоретическая линия Новицкого и [есть линия] тех, кто смотрит на это иначе. Поэтому я стараюсь вам это отшлифовать, потому что эта текущая точка зрения почти никем не оспаривается. Это вещь, которая не разобрана и не раскрыта, поэтому с Новицким не спорят. Этим предметом занимается он один, и споров по месту Вахтангова нет. Поэтому я считал нужным эту точку зрения установить.

**Иванов.** Когда Вахтангов начал работать над «Турандот», он хотел сделать как единое действие, а получился гротеск. Не понимал ли он, что у него получится?

— Никто никогда не понимает, что у него получится. Нечего себе по этому поводу иллюзии создавать. Это — грубо говоря; а более изысканно — дело в том, что творческий акт до начала постановки не закончен, а только начинается. И тогда понимаешь стиль собственной вещи только к концу создания ее; разбираешь, начинаешь, что идет и куда и что получится. Это по ходу постановки или к концу, а иногда через три года после, а иногда какой-нибудь критик подскажет.

<…>

И у Вахтангова не было такого намерения: давай сделаю синтез. Он себе этого не говорил. Но, живя между такими двумя колоссами, как Станиславский и Мейерхольд, он, будучи в творческой связи с обоими, возникал так. Это не есть намеренная и преднамеренная проблема, но так это дело получилось.

## Из книги «Режиссура. Искусство мизансцены»[[542]](#endnote-521)

### [Взаимодействие всеобщего и единичного]

В центральной зоне стоит здоровый реализм — правильное взаимодействие всеобщего и единичного. Гипертрофия одного из них — всеобщего — ведет из зоны реализма в экспрессионизм и конструктивизм. Гипертрофия частного и единичного — к передвижничеству и натурализму.

Любопытно, что самим авторам произведений обоего рода продукция их кажется максимально… реалистичной. Смена любых стилей и направлений шла под знаком завоевания большей правдивости, большей реалистичности. Это происходило потому, что данный стиль (или направление) всегда воплощал тот поворот мышления, который был свойствен общественной формации, породившей этот стиль. На каждом этапе наиболее реалистическим и правдоподобным казалось то, что наиболее соответствовало содержанию и форме классово обусловленного мышления. Так, под знаком большей правды и правдоподобия Художественный театр втаскивал на сцену самовары и под лозунгом той же правды Мейерхольд выносил их со сцены условного театра («ведь конечная сценическая правда — это лицедей, играющий в действующее лицо, а не иллюзорная правдоподобность натуралистически изображаемого персонажа»![[543]](#endnote-522)). Под тем же знаком правдоподобия внедрялась натянутая условность ложноклассических трех единств (фактическая длительность спектакля, неизменность места действия и т. д.). И под тем же знаменем, под знаком единственной «достойной» правды — реальности страстей при безразличии к правдоподобию количества времени и места обстановки, — театр романтиков сметал классицизм. Так же провозглашался импрессионизм с его попыткой закрепить правду фактической видимости, даже символизм с его намерением закрепить {235} правду ощущений, сопутствующих фактам… Хотелось бы написать историю реализма. С переливами любых течений из крайности в крайность при полной уверенности каждой группы художников в том, что именно их течение и есть реализм.

### [Мизансценировка при наличии круглого объекта]

Таким образом, правильное пластическое размещение сценических переходов при наличии замкнутого в себе круглого объекта обстановки должно строиться по линиям или направляющимся к центру, или окружающим его. В первом случае «радиальные» направления соответствуют перпендикуляру, конфликтно перечеркивающему линию (роль линии выполняет здесь точка центра). Во втором случае концентрические круги выполняют ту же функцию, что и «вторящие» параллельные линии. Новым элементом здесь может быть движение по касательной к кругу.

Правильное размещение действующих лиц, сидящих на барьере

В случае первом — полная замкнутость бассейна в себе в отрыве от действующих лиц. В случае втором — действующие лица втягиваются внутрь замкнутости круга. Третий случай — отрицание бассейна скольжением мимо него.

Такая же обусловленность специфической мизансценировки будет и в том случае, если круг вынесен вовне — то есть обрамляет место действия.

Образцы правильного решения в условиях первого случая можно было видеть в постановке «Бубуса» (1925) у Мейерхольдам сценической установке, включавшей полуциркуль окружения из подвесных бамбуковых шестов с фонтаном в центре. Образцы второго случая решения присутствовали в моей постановке «Мудреца» (1923 года) в Пролеткульте, где действие строилось внутри окружности ковра, обшитого красной каймой.

И образцы, включающие оба элемента, можно найти в планировке постановки «Мать» в Реалистическом театре (1933 год, режиссеры Охлопков и Цетнерович), где игра идет вокруг и внутри круглой площадки-подиума в центре зала.

### **{****236}** [Отказ]

Большой заслугой Мейерхольда явилось то, что он воскресил в сознательной практике сценического обихода этот элемент техники, давно знакомый театральному искусству, но, как и многие другие элементы, завязший в условиях аморфной нечеткости натуралистической игры.

Правда, Мейерхольд пошел не дальше приложения отказа к движению и собственно жесту. Он ограничился лишь чисто пространственным осознанием отказа, не осмысляя его энергетически и диалектически обобщенно. (О так понимаемом отказе см. ниже[[544]](#endnote-523).)

### [Отказное сомнение]

Видимо, этот момент отказного сомнения играет роль вовсе не по существу, а является лишь необходимой фазой в творческом процессе.

В этом меня еще больше убеждает тот факт, что подобное же явление, хотя и в другой нюансировке, есть и в режиссерски-репетиционной работе Вс. Э. Мейерхольда.

Все, имевшие когда-либо случай, вернее, подлинное счастье присутствовать на его репетициях, этих замечательнейших событиях среди театральных впечатлений, несомненно помнят манеру мастера после наметки особенно удачного места непременно обращаться к «хору» присутствующих на репетиции со словами: «Какая ерунда!», «Какая глупость!». Или в этом роде. А между тем… ни эта «ерунда», ни эта «глупость» никак не отменяются. Наоборот, через несколько минут начинается отделка, углубление их — и на спектакле они непременно присутствуют в серии лучших образцов незабываемых деталей мейерхольдовского мастерства.

Здесь мы имеем черты того же отрицания (путем дискредитации выдумки), полное невнимание к восторженным ответным репликам: «Что вы, что вы, Всеволод Эмильевич. Это изумительно!» — и совершенно органичный возврат к намеченному намерению.

### [Механически-контрастное решение]

Берите то, что противоречит шаблону, непосредственно возникшему «по линии наименьшего сопротивления». Это решение будет сильнее.

Конечно, и это может перейти в простую стилистическую манерность. Из решения диалектически противоположного можно впасть в просто механически-контрастное.

Так иногда, например, случается у Мейерхольда, этого величайшего мастера неожиданной и противоположной трактовки.

В «Ревизоре», например, многие разрешения носят чисто механический характер — «наоборот во что бы то ни стало». У Бобчинского {237} и Добчинского всегда скороговорка — дать им растягивать фразы. Осип везде и всюду старик — сделать его молодым. Или в «Горе уму» реплики о безумии Чацкого всегда идут в разгар танцев — дать их при полной неподвижности, за столом.

### [Фронтальная постановка фигуры]

Это решение тотчас же дает чувство изолированности персонажа от окружения — ощущение другого измерения, если хотите, крупного плана, без перехода врезанного в последовательность общих планов.

На такое же решение напрашивается и случай, когда действующее лицо выходит за пределы реальных соотношений, явлений и вещей. Тень отца Гамлета, поставленная труакаром, неизбежно теряет в своей призрачности — получает налет «бородатого папаши». Недаром статуя Командора в «Дон Жуане» Мейерхольда — Головина стоит фасом, а в «Каменном госте» Бенуа[[545]](#endnote-524) — кивает чистым профилем. Эта же тема играется ежегодно второго ноября в День мертвых[[546]](#endnote-525) по всей Мексике в пьесе «Дон-Хуан Тенорио». И обычные в этих неисчислимых испанских театрах труакарные и мизансценно не выделенные появления белой фигуры Командора в сцене пира неизбежно обретают комический налет: кажется, что актер только что побывал на мельнице.

Хороша фронтально стоящая на верху лестницы леди Макбет, когда она в трансе трет руки с воображаемыми следами крови. И хорош ее «механизированный» профильный проход под комментарии доктора и придворной дамы: наглядно видно, что она находится в состоянии необычного психического переживания.

«Чистым» профилем тянется Н. Коваленская[[547]](#endnote-526) («Стойкий принц» в постановке Мейерхольда) со свечой в руках к невидимому духу, призывающему его на подвиг.

### [Сценический «шпигель»]

То, что выше сказано о грамотном пластическом саморасположении актера в отношении зрителя, приходилось видеть крайне редко. За исключением моих учеников, которым это удавалось тренировочно «вдалбливать» на репетициях, я, собственно говоря, видел всего лишь одного актера, у которого этот сценический «Шпигель» (как я люблю его называть в традиции портняжного термина, применяющегося к фронтальной части мундира или сюртука) вошел в плоть, кровь и инстинкт.

Этот актер — Всеволод Эмильевич Мейерхольд, когда он играет сам.

Я умышленно говорю «инстинкт», потому что вряд ли это делается им сознательно или даже осознанно. Нет. В противном случае чем объяснить, что никто из сотен прошедших через его руки актеров не вынес этого опыта, не был прокорректирован мастером в этом элементе игры?

{238} Из всех же артистов обладает этим искусством, и то лишь в известной степени, артист Юрьев.

Труакарный изгиб красной киновари его камзола, когда он стоит к зрителю спиной около левого шандала в «Дон Жуане», до сих пор остался незабываемым в моей памяти (хотя смотрел я спектакль весной 1917 года[[548]](#endnote-527), причем не только еще не как профессионал, а даже и не собираясь стать таковым). У Юрьева это тоже, вероятно, неотъемлемо въевшееся в традицию воспроизведение блистательного мейерхольдовского показа.

### [Динамика выхода]

Итак, мы видим, что наш переход, зарегистрированный эмоционально как «подслеповатый», есть типично статический переход, несмотря на перемещение в пространстве, и не только по абсолютному диапазону (из-за размера площадки), но и по внутренней характеристике самого процесса его протекания.

Отсюда, конечно, и возникает ощущение статичности: восприятие не связано ни с каким динамическим процессом его становления, самоопределения и пр.

Что же делать? Можно, конечно, в этом случае, как часто поступают в подобных случаях, попытаться поискать динамики в другом измерении: вспомним, как у нас не выходила мизансцена в горизонтали и тогда мы обращались к вертикали и т. д.[[549]](#endnote-528) Конечно, можно здесь обратиться к «соседнему» измерению, например к звуку. В грохоте бряцающей сабли и шпор, в топоте сапожищ можно было бы обрести элементы впечатляемости. Именно так, например, решает Мейерхольд выход Добчинского во втором акте «Ревизора»: он решает ремарку Гоголя о том, что Добчинский падает в комнату[[550]](#endnote-529), давая ему почти фронтально съехать по лестнице в треске блюд и тарелок, и расширяет диапазон игры за пределы сценической площадки, открывая на пути Добчинского еще погреб, где глубоко под сценой заканчивается эта уже, пожалуй, не мизансцена (mise-en-scène), а… мизорсцена (mise-hors-scène) — выведение за пределы сцены.

Подобное эксцентрическое разрешение динамики выхода в наших условиях было бы, конечно, мало уместным.

### [Три опасности при работе над мизансценой]

А в области искусства пространственного размещения, пространственной выразительности в Малом театре поступают так (не анекдот, а факт). Недавно возобновляли классика. В последний раз в нем играли могучие старики, которых уже нет. Приходит время «развести» актеров. Режиссер, один из самых уважаемых, подымается на сцену и долго ищет кого-то где-то в… колосниках. Наконец нашел. Нашел свидетеля и очевидца {239} сценических переходов великой покойницы в этой роли. «Скажи, голубчик, где стояла Гликерия Николаевна во время этих слов?»[[551]](#endnote-530) Свидетель — «верховой» (смотревший с колосников!) помнит, где кто стоял и как кто двигался по сцене…

С другой стороны, посмотрите в Театре Мейерхольда, как каждый элемент словесного или ситуационного задания перерастает в цепь действий. Как распускается и оживает в поступках текст. Как между текстом содержание доигрывается и проигрывается пантомимой.

У Мейерхольда даже крайность в другую сторону: чрезмерная амплификация[[552]](#endnote-531), как, например, в начале третьего акта перекроенной «Свадьбы Кречинского»[[553]](#endnote-532).

«Словечка в простоте не скажет. Все с ужимкой…» — цедят сквозь губы противники этого замечательнейшего театра. Но мастер дает повод. Гениально разворачивая, амплифицируя каждую сцену в себе, он нагромождает их в таком богатстве, что десерт этот под силу разве только зрителю-Гаргантюа. Нормальный не выдерживает нагрузки целого спектакля. Разрастаясь, отдельные места, отдельные ситуации выбрасываются за пределы конструктивной взаимоотносительности самих исходных ситуаций.

И между Малым театром и Мейерхольдом стоит Художественный театр с его практикой игры «подводного течения». То есть в основном всего того, что по поводу данных слов мог бы пережить такой же персонаж вне рамок пьесы, обстановки сцены, размеров зрительного зала и т. д. и т. п. В условиях драматургии едва намеченных нюансов, полутонов и скользящих контуров это ладилось прекрасно. Чеховские спектакли во МХАТе достигали для своего времени высот классики. Но эта «отмычка», наравне с другим инструментарием заменявшая в их связке ключи, по определению Л. Андреева[[554]](#endnote-533), вне пределов этого жанра не годилась. Когда на пути МХАТа попадалась пьеса, работающая драматургически как произведение точной механики, как адская машина или электрические часы, — игра «подводными течениями» кончалась трагически. Так был размыт в МХАТе 2‑м поразительный организм замечательной пьесы Бабеля «Закат»[[555]](#endnote-534). Распался текст, рассеклись образы, и в мутных потоках недомолвок безнадежно утонул замечательный ритм и строй лучшей, пожалуй, по мастерству драматургии послеоктябрьской пьесы.

Вот три опасности, которые стоят на путях молодого планировщика, неуверенной еще рукой набрасывающего стальную сеть регулирующих проводов своей мизансцены в буйстве собственной драматической страсти.

### [«Предыгра»]

Я не случайно назвал термин «предыгра»[[556]](#endnote-535), потому что в композиции всего действия и его сменяющихся фаз он вполне отвечает тому, что обозначается этим же термином в технике актерской игры.

{240} Больше того, предыгра в композиции исходит из всех общепсихологических предпосылок, как и предыгра актера, как и целый ряд феноменов в других соприкасающихся с игрой областях.

Большая заслуга Всеволода Эмильевича Мейерхольда в том, что он сознательно ввел приемы актерской игры в композицию спектакля — в этот элемент выразительной техники, принадлежащей к наилучшим эпохам и традициям театра.

### [Сганарель в театральной трактовке Мейерхольда]

— Если вы переброситесь от этой молниеносной фигуры «Фигаро — здесь, Фигаро — там», как поется в опере, к другому полюсу — к слуге, задним умом крепкому, жирному и трусливому, то вы натолкнетесь и на другие физические черты и признаки облика. Это будет, например, Лепорелло из штата Дон Жуана, особенно Лепорелло в театральной трактовке Мейерхольда, давшего в бывш. Александринском театре играть его «Дяде Косте» — артисту Варламову. Ведь, как известно, Варламов славился предельной корпулентностью среди актеров русской сцены. Если здесь это решено в порядке блестящего сценического произвола в трактовке образа, то литература знает и закрепленного в оригинале жирного и нелепого слугу, снабженного философией бытовой практической мудрости и простоватого эгоизма, не оставляющих его при всем комизме положений, в которые он попадает. Это… <…>[[557]](#endnote-536)

### [Световой и цветовой ключи]

Этот световой ключ — общее стилевое ощущение характера и принципа света — есть та же режиссерская трактовка, на этот раз остро ощущенная в общем звучании светового облика сцены (как части общего светового ощущения спектакля или фильма). Здесь в свете проявляется то, что очень часто можно проследить в цветовом решении спектакля, — некий специфический цветовой ключ.

Хорошим примером может служить выдержанность цвета в «Ревизоре» в московской постановке Вс. Э. Мейерхольда. Этот бутылочно-зеленый цвет — от казенного мундира до обоев дома городничего, этот цвет болотной зелени, в которой копошатся причудливые образы гоголевских персонажей, лежит целиком в ключе того ощущения болота николаевской России, которое трактовкой пьесы хотел выразить постановщик.

### [Типы занавеса]

Количество возможностей и выработанных типов занавеса, как и опыт в этой области, конечно, необъятны. Есть театры с полным отсутствием {241} занавеса (например, у Мейерхольда в «Великодушном рогоносце»), есть театры, где игра занавесом и сменяющимися завесами является самостоятельной составной частью зрелища (у того же Мейерхольда в «Маскараде» и еще в гораздо большей степени — в практике театров «Ревю» и «Олимп» в Нью-Йорке[[558]](#endnote-537)).

### [Пространственное «барокко» постановок Мейерхольда]

Исходя из одного сличения пропорций этажей во флорентийских палаццо и композиционной обработки их, можно было описать все лицо эпохи и непримиримость противоречий, разрывавших ее, из сличения строя пропорций Ренессанса с пропорциями барокко можно отчетливо ощутить всю динамику кризиса сознания двух сменяющихся эпох, вторящих смене экономических систем.

Между тем мы до сих пор были лишены возможности прослеживать подобные же элементы на конкретных образцах зафиксированной динамики зрелищ.

Пространственное «барокко» постановок Мейерхольда — совершенно такой же элемент стиля в замечательном его мастерстве, как и всякое его сюжетное и анекдотически-трактовочное обращение с материалом пьесы. Изучение его и анализ в равной мере нужны как исследователям — для увеличения культурного фонда и багажа на пользу подрастающему поколению, — так и вступающим на путь театральной композиции и просто как прекрасные образцы законченного мастерства и возможностей в этой области. И сколько театров внезапно оказались бы «разоблаченными» в крайней убогости их композиционных способностей!

### [Театральные культуры «нутра» и «внешней формы»]

Совершенно ясно, что тут речь идет о двух пластах театральной культуры, непременно желающих считать себя не исторически закономерно сменяющимися этапами, но — двумя извечно противостоящими разными истинами.

Речь идет о пласте театральной культуры так называемого «нутра»[[559]](#endnote-538) и о пласте театральной культуры так называемой «внешней формы». Оба названия, конечно, обывательски-обиходно вульгаризированы. Но в основе, поскольку «глас народа — глас божий», эти клички, к тому же бросаемые друг другу и самими оппонентами, правильно отмечают специфические крены обоих учений.

Систематизация принципов первого и некоторое приведение их в «систему» выпали на долю К. С. Станиславского, вернее, тех, кто от его имени {242} говорит и их формулирует[[560]](#endnote-539). В этом, быть может, и немалая доля неотчетливости — ученики обычно гораздо нетерпимее и уже учителей.

Неписаная систематизация, но громадный набор образцов и достижений и известная систематика работы для второй тенденции воплотились в Театре им. В. Э. Мейерхольда.

К своим теперешним взглядам я пришел через этот фронт, к которому примыкал в бытность мою на театре. Думаю, что в своей театральной работе я во многом довел устремление и тенденции этого пласта театральных исканий до пределов их на театре[[561]](#footnote-24). Мне оставалось только уйти за его пределы, в последнюю стадию развития зрелищной культуры — в кино. Но кино помогает мне сейчас отчетливее разобраться в принципиальных предпосылках и принципах обоих лагерей. Тем более что их приходится рассматривать из окружения новых специфических условий, ни одной из «систем» не охваченных, — кинематографа, одинаково их включающих и исключающих по самой специфике своего творческого процесса. Причем кинематографа, проделавшего по линии своей истории нечто очень схожее по развитию и ищущего сейчас такого же синтеза по своим специфическим статьям.

Поэтому, быть может, отсюда, с «кино-горки», виднее.

Без обиняков. Дело мне представляется таким, что школы «нутряные» и школы «конструктивные» (чтобы не называть имен) находятся не в «метафизическом», а естественном этапном противопоставлении. Причем каждая в системе своей и в методах поэтапно отвечает определенной фазе в развитии мышления, не только художественного, но и мышления вообще.

Снова оговариваюсь, что это не есть сопоставление абстрагированных систем мышления. Отражая объективный ход социальной истории, мышление проходит эти стадии, и именно в этой последовательности, потому что и сама смена социальных формаций происходит согласно этому же диалектическому закону и специфике его процесса.

Характеристики установок, методики и результатов обеих «систем» также целиком совпадают с характеристиками, известными для обеих фаз развития мышления.

Крупные артистические дарования одинаково успешны по результатам, независимо от того, с какого бока они пришли к своему достижению.

Мастер театра Станиславский — на одном уровне с мастером театра Мейерхольдом. Актер Мейерхольд столь же блистателен, как и актер Станиславский.

И одинаково неудачен посредственный «ешибот»[[562]](#endnote-540) обеих систем.

В чем тут дело? В том ли, что талантливый одиночка талантлив вне школы и все равно будет талантлив?

Вовсе нет. Весь секрет в том, что высокоодаренные представители обеих школ, систем, направлений не односторонни.

{243} Пропагандируя свою систему, базируясь на своем методе (особенно теоретически), они включают в свою конкретную практику сумму опыта другого направления. Каждое из направлений уже восприняло необходимую, неизбежную, но роково одностороннюю часть полного познания «театральной тайны». На практике же происходит бессознательный, но очевидный «добор» и очевидное восполнение своей односторонней «системы» до совершенства.

Беда начинается от тех, кто, не зная и не охватывая подобного процесса в полноте, базируется на формулировках, теоретически освещающих лишь одну осознанную авторами половину этого процесса и ошибочно распространенных на роль всеисчерпывающую в вопросах театра.

Я сказал бы, что в едином процессе становления спектаклей школа «нутра» останавливается на том творческом этапе реализации, с которого начинает свой сознательный процесс школа «внешней формы». Это отнюдь не так странно.

Первая группа вполне удовлетворяется, когда она до конца овладеет темой средствами чувственного мышления[[563]](#endnote-541). Две‑три поправки на решающие моменты жеста. Но основное готово. Его уже можно нести публике. Период «внутренний», «за столом» несоизмерим по длительности и значительности с репетиционным периодом на фактическом плацдарме композиции сценического действия — на сцене.

(Иногда на всем своем протяжении такой спектакль «застольным» и останется. Например, «Мертвые души»[[564]](#endnote-542) — вплоть до последних картин, для которых, по существу, в постановке МХАТа площадка сцены просто не нужна.)

Вторая группа после ряда беглых замечаний и общего обмена мнениями вокруг стола начинает последовательную конструктивную работу на площадке. С железной логикой выстраивает ситуацию, находит ей формы пластического воплощения и пр. и пр.

Перед рядовым «прозелитом» той или иной системы процессы творчества такими и предстают, кажутся исчерпанными. Но совершенно при этом упускается из виду одно важнейшее обстоятельство. А именно то, что мастер одной или другой школы проделывает полный процесс в обеих фазах. (Потому и результат, включающий диалектически обе стороны противоречия, стопроцентно благополучен в обоих случаях.)

Вся беда в том, что мастер оговаривает, подчеркивает и обращает внимание лишь на ту фазу творческого процесса, которая ему теоретически дорога. Принимая вторую за… очевидную, за неизбежно сопутствующую, за не заслуживающую внимания.

Откуда такая односторонность, откуда теоретический упор именно на одну или именно на другую сторону, мы превосходно знаем. Это неразрывно связано с идеологией представителя школы вообще. Причем орудовать здесь тяжелой артиллерией классового размежевания не приходится. Обе крайности возникли из течений буржуазной мысли. Может {244} быть, их очевидная односторонность и непримиримость именно этим и объясняются.

Мы знаем, что противоречия в буржуазном строе и буржуазной философии неразрешимы. И только учение и система победившего пролетариата способны внести разрешающее единство во все виды раздора противоположностей.

Эти различные системы в равной мере возникли из буржуазного строя мысли. Но внутри его они отмечают совершенно отчетливое расслоение.

Отражая традицию помещичьего строя, безучетного хозяйственного уклада «патриархального этапа», школа «нутра» сделала упор на медитационную технику, на хозяйственную добротность натуральной обстановки — от самовара до потолка и четвертой стены, на паспортную реальность персонажа, на конкретность бытового факта и детали.

Этот уклад «старосветских помещиков» начинает вытесняться, сменяться фабрикой. Переход на фабричное производство неминуемо влечет за собой переход на систему точной дифференциации и точного учета. Вместо пейзажа полей перед глазами — точный чертеж машины и график хода предприятий. Строгие строки двойной бухгалтерии там, где прежде были пудовые гири и считанные мешки. Чек и строгий корешок учетно-чековой книжки вместо ларя, сундука или кубышки с дедовскими золотыми монетами.

Расчетливость, учет, если хотите, спекулятивный расчет поедают вишневые сады патриархальной эксплуатации крепостных.

Американский писатель Фрэнк Норрис[[565]](#endnote-543), написавший замечательный «Эпос пшеницы» (незаконченная трилогия), посвятил второй свой роман «Омут» («The Pit») чикагской пшеничной бирже.

Описав в первом («Спрут») полнокровную борьбу человека с природой за урожайность полей, Норрис, как свидетельствуют его письма и воспоминания друзей, долгое время никак не мог понять сущности биржевых операций. Особенно его поражал недоумением тот факт, что пшеницу продают люди, ею не владеющие. Наживающие капиталы на бумажных операциях, на массах «условной» пшеницы, переходящей из рук в руки, меняющей свою ценность, растущую, падающую, участвующую в самых головокружительных спекулятивных авантюрах, в то время как ее подлинная субстанция спокойно лежит мешками где-либо в пакгаузах или медленно, неделями, плывет к какому-нибудь дальнему месту назначения. Пшеница на чикагской бирже присутствует не больше, чем немногочисленными мешочками «образцов», никакой фактической ценности не имеющих и тут же поедаемых на подоконниках биржи… голубями. Голуби — единственная связь этой биржевой машины с живыми существами.

Не обвиняйте меня в упрощенчестве, но, перечитывая страницы воспоминаний о Норрисе, об его удивлении перед скромной полоской бумаги, знаменующей «условно» тысячи бушелей пшеницы, или скромными, {245} еле заметными мешочками, представительствующими многотонные транспорты, я невольно вспомнил методы условного театра. Условного театра, где позолоченная картонная табличка стоит вместо дворца. Где три копья знаменуют армию.

И еще мне представилось, как кредитный билет заменил собой связку натуральных оленьих рогов или шкур. Так условная деталь заменила в театре натуральную меблировку.

Я думаю, что условный театр — это театр биржевой транскрипции в отличие от натуралистического театра — театра лабаза, дегтя и веревок. Предпосылка к подобному строю мысли налицо в самой окружающей экономической действительности. Не только помещичьей, но и купеческой.

Купец и коммерсант. Так же, мне кажется, противостоят стилистически оба театра.

Коммерсант и купец — это по содержанию одно и то же, но по формам, методам, специфике мышления и орудования собственностью — совершенно разное. Ибо совершенно разнокультурное и разноэтапное.

Условность входит в сознание, но неприятие социальности, его обусловившей, гонит театр в глубокую архаику. К тому же в ней на базе совсем иных хозяйственных предпосылок — неисчерпаемый кладезь опыта условных форм.

Первый этап условного театра неразрывно сплетен со стилизационным уходом в прошлое.

Постепенно он вытесняется второй компонентой — машинной реальностью. Расчетом. Точностью. Высчитанностью. Вычерченностью.

Вторая стадия условного театра явно конструктивна. Участие в ней еще представителей «технической интеллигенции» (например, вроде меня) этому способствует. Реконструктивный период[[566]](#endnote-544) его одушевляет.

Для театральных традиций дореволюционного этапа — это соединительный мост взаимного понимания с революцией. Многие дальше энтузиазма машины и процесса стройки не идут и в период первой пятилетки.

Повторяю, оба борющихся, оба сменяющихся направления в одинаковой мере сидят корнями в последней фазе капитализма. Они отражают специфику борьбы внутри буржуазных противоречий в ней. В своей эстетике обе системы держат по клоку истины.

Поскольку они отражали неизбежно закономерно следующие друг за другом этапы, каждый из них имеет в себе элементы закономерности, отвечающей определенной стадии мышления, вторящей смене хозяйственно-экономических форм.

Клок истины более раннего происхождения. Клок истины, добытый несколько позже.

Дело победившего в Октябре пролетариата — использовать в своих интересах и для своих целей все ценное, что есть в культурном наследстве прошлого.

{246} Обе системы имеют свое ценное. И потому характерно колебательное отношение в оценке самих направлений и достижений.

В определенный период в центре внимания стоит левая, конструктивная группа. В другой — правая, бытовая. Это значит, что в определенный момент есть потребность в одних чертах культуры, конечно, по-новому, по-своему осознанных и освоенных. И это же означает, что сейчас мы вступаем в тот период, когда явится безудержное желание и потребность установления своего реалистического и исчерпывающего разрешения проблемы техники и стиля актерской работы, режиссерской композиции и «поэтики» их мастерства.

Новое качество, новая ценность, не упустившая ни одно достижение, ни одну из предыдущих «поэтик» сценического мастерства, но и не идущая на поводу ни у одной из них.

### [Гротеск, патетическое и комическое]

Мы уже указывали, что музыка диктует гротескный стиль разрешения спектакля. И, прежде чем идти дальше, нам надо дать некоторые ориентировочные указания внутри этого жанра — гротеска. Я не буду вдаваться в природу, историю и философию этого жанра. О нем написано достаточно много и исчерпывающе (особенно в период условного театра)[[567]](#footnote-25).

Тут нам окажет большую поддержку наше знакомство с двумя принципами разрешения: патетическим и комическим. Мы уже указывали на диалектическое единство обеих этих концепций. На единство, которое в пределах, нас сейчас интересующих[[568]](#footnote-26), выражалось в следующем: если рассмотреть структурные закономерности пафоса и комического статически, как приемы, то они тождественны для обоих, но если динамически раскрыть их сущность, то это противопоставит их друг другу. Гротеск же в отношении самих этих едино-противоречивых видов выражения — патетического и комического — проделывает то, что каждый из них в отдельности проделывает с попадающейся ей парой противоположностей. Он объединяет их.

Причем в зависимости от того, по принципу которого из двух предыдущих видов он это делает, мы имеем две отчетливые разновидности, два оттенка внутри гротеска:

формальное сочетание в единство этих двух элементов — патетического и комического с изъятием процесса перехода их друг в друга — являет собой гротеск преимущественно комической разновидности;

сочетание же в единстве комического и пафосного в условиях и обстановке не механического их соприсутствия, а в условиях перехода их {247} друг в друга, определяет собой основную гротескную разновидность — гротеска тоже комического, но сквозь который проглядывает основное в гротеске — жуть.

К этому пониманию гротеска, в общем, льнут все определения, более или менее отчетливо сформулированные.

Если хотите, это же можно вычитать и в термине из практики мейерхольдовской школы, определяющей манеру гротеска как «манеру преувеличенной пародии» (период «Любви к трем апельсинам» — журнала Доктора Дапертутто)[[569]](#endnote-545). Достаточно привести этот термин в контексте мудрого слова, которым заканчивает Ю. Тынянов свое исследование «Достоевский и Гоголь» («ОПОЯЗ», 1921):

«Если пародией трагедии будет комедия, то пародией комедии может быть трагедия»[[570]](#endnote-546). «Преувеличение» пародии, «преувеличение» комизма способно снова возвести его в страшное, путающее, жуткое.

Так или иначе, надо заметить себе этот признак гротеска как метод к распознаванию и инструмент для осуществления —

*соединение трагического и буффонного, комического и патетического*.

Простое сплетение обоих дает образец более низкого, более смешного гротеска. Врастание же их, перерастание друг в друга, дает гротеск более высокого типа и сопровождается нотой жути, несмотря на всю видимость смешного. Жак Калло ближе к первому — это больше умозрительная игра. Брейгель Старший, Иеронимус Босх и Гойя в «Лос Капричос»[[571]](#endnote-547) ближе ко второму. Через них сквозит трагической пафос религиозных войн и инквизиции. Также типичен для второго типа гротеска Гоголь с его пафосом большого трагического социального обличения, неразрывно связанного с непосредственным комизмом самого представления. Или возьмем первую сцену V акта из «Гамлета», где трагическая тема смерти Офелии дана сразу в двух противоположных чтениях — в монологах Гамлета и комических комментариях могильщиков. Единство темы может, как здесь, быть разбито между трагическим персонажем (принц) и клоуном (могильщик). Их объединяет тема, скользящая от одного к другому и перескальзывающая из плана в план.

Но наибольшее заострение гротеск приобретает, когда одна и та же фигура, являясь буффонно-комической, сама же внезапно становится пафосной или трагической.

### [Разрыв иллюзии действия]

Примером случая, когда зрительный зал врывался на сцену (и даже не зрительный зал, а великая историческая действительность, разыгрывавшаяся за сотни километров от сцены), могут служить введенные в спектакль Мейерхольда вестники («Зори» Э. Верхарна, 1921[[572]](#endnote-548)). Эти вестники врезались в действие, читая телеграфные сообщения с реальных фронтов реальной гражданской войны.

{248} Таким же разрывом иллюзии действия и перенесением пафоса реальности в театральную обстановку был момент с гигантским портретом Ленина в моей постановке «Слышишь, Москва?» (1923; описание см. на стр. 459[[573]](#endnote-549)) в те месяцы, которые следовали за траурной датой смерти Ильича. Спектакль останавливался. Актеры со зрителями пели «Вы жертвою пали», и после минуты молчания спектакль снова вступал в свои права.

### [Диагональное построение «Дамы с камелиями»]

В целях академических я на примере «Катерины Измайловой»[[574]](#endnote-550) взял вариант сугубо строгой пространственно-смысловой композиционной координации отдельных сцен в спектакле. В практике театра тоже можно найти целый ряд разрешений, по соблюдению строгости приближающихся к этому учебному примеру.

Конечно, подобных спектаклей следует искать не в пространственно беспомощных предприятиях[[575]](#endnote-551), а в театрах большой пластической культуры.

Укажем вскользь на такой превосходный в этом отношении спектакль, как «Дама с камелиями» в постановке Мейерхольда.

Основные схемы планировки его по действиям и картинам располагаются так:

 — обозначает решения с фоном диагонально расположенных занавесок;

 — обозначает решения кубически пространственные (IV акт целиком);

 — обозначает решения двойственные: кубическое + диагонально-фоновое.

Из простого сличения схем сразу же видна превосходная ритмическая строгость чередования пространственных разрешений: чистая диагональ падает на все нечетные сцены.

Затем отлично решен первый акт, раздробленный волей постановщика на три картины, и последовательное разрешение этих трех картин дает форшлаг ритмической закономерности, по которой пространственно выстраивается весь спектакль.

А пространственные элементы строго подчинены тематике.

Возьмем основной, активный ряд сцен — четные: I (2)[[576]](#footnote-27) — Арман декламирует. Основная лирическая завязка. (В ответ на это Маргерит соглашается петь.) Лирическая тема начата в глубине. (Арман читает стихи в глубине {249} сцены.) II — Лирическая тема достигает апогея: Маргерит порывает с прошлым. Вместе с тем в этой же сцене отчетливо присутствует уже тема IV акта — тема разрыва. В этой сцене фактически уже происходит разрыв. Характерно (для самой драмы) — еще за кулисами, через письма, без вынесения его в реально видимое действие. Лирическая тема выдвинута на первый план. (Игра на подушках на первом плане и игра примирения на вечере.) IV. Трагическая сцена разрыва на вечере у Олимпии.

В IV акте кубическое разрешение пространства целиком вытесняет диагональ. Сцены двухмотивные (первое увлечение во второй сцене I акта и II акт решались сочетанием кубического и диагонального разрешения). Здесь же полное торжество одного мотива — разрыва. (В противовес ему будет одной диагональю решаться финал — примирение и смерть Маргерит в пятом акте.)

Кроме того, так же внутренне планировочно связаны I (2) и IV.

В I (2) декламирующий Арман подан на возвышении в левой стороне сцены. Сцена разрыва дает то же соотношение в противоположной стороне — справа. Возрастающая интенсивность действия заставляет перенести это соотношение на большую высоту: Арман бросает деньги в лицо Маргерит с верхней части лестницы. Тематическую противоположность подчеркивает еще и «публика»: гости в I (2) стоят на первом плане, спиной к зрителю. Арман в глубине. В IV акте Арман и Маргерит стоят впереди на лестнице, гости появляются из арок в глубине (лицом на зрителя).

В оформлении соблюден и сквозной ритмический элемент: I (1), III и V, разрешаемые диагонально, имеют в центре стены большое окно. И тут приходится остановиться на одной неудаче этого столь первоклассно пространственно разрешенного спектакля.

Речь идет о пространственном разрешении третьего акта — сцены в «деревне», в Буживале (предместье Парижа).

Это выпадение из плана оформления я прежде всего, конечно, ощутил как зритель, совершенно не давая себе отчета в причинах его.

Остановимся вкратце на устройстве сцены.

В отличие от прочих диагональных сцен, изображающих интерьеры парижского дома Маргерит, III акт изображает внешний вид домика в Буживале, где протекает безмятежное счастье Маргерит и Армана. Декорация размещена по той же диагонали, что и интерьерные сцены. Большое окно схожего типа помещено на {250} том же месте. Диагональный занавес выдержан в той же блеклости тонов и в той же фактуре материи, что и занавес, служивший отделкой стен в парижском доме Маргерит.

Несмотря на садовую скамейку с трельяжем и тоненькую балюстраду на первом плане, я как зритель испытал от перечисленных элементов ряд больших неудобств в восприятии.

Во-первых, меня начала давить своей неподвижностью диагональ. Во второй части этого длинного акта пластическое ощущение ее стало мучительным.

Мало того — перегруженность впечатления от нее сделало назойливым ее восприятие и в пятом акте (к счастью, оно там вскоре преодолевается прекрасной игрой исполнительницы — Зинаиды Райх).

Во-вторых, может быть, к стыду своему, но тем не менее это так, я был чрезвычайно дезориентирован. Я принимал место действия за интерьер, и игра с окном «из комнаты в комнату» (как думал я, ибо за окном — явный интерьер) мне казалось совершенно непонятной. Дело не спасали ни скамеечка, ни балюстрада.

Я где-то уже указывал, что в корриде (бое быков) матадор по ходу зрелища «воспитывает» быка в определенном направлении. Так же и режиссер. Элементы, особенно условные, вроде нейтральных занавесок, тремя предыдущими картинами уже введены в сознание в качестве «штофной» отделки комнат. Окно настолько определилось как нечто, сквозь что глядят из комнаты *наружу*, что оно же (или подобие его, в данном случае почти идентичное), поставленное в то же самое место, никак не укладывается в сознании обратным образом — то есть окном, через которое глядят снаружи внутрь комнаты! (рис. 2).

При соотнесении этого решения со смыслом и темой акта дело обстоит тоже неблагополучно.

Если так блестяще прочувствовано пространственное контрастное построение диагонали и куба (IV и V) и если они своим сочетанием так изысканно следуют всем тематическим нюансам конфликта (I (2) и II), то Буживаль, как бы точка, полярная разрыву четвертого акта, его обусловливающая и подготовляющая, никак не решен.

У Маргерит I     Буживаль III     У Маргерит V

{251} С другой стороны, Буживаль целиком противопоставляется «этому Парижу» как уход от него, разрыв с ним, как сельская идиллия. Перенос действия в экстерьер, «на природу» хорош, но проведен только сюжетно, «ремарочно».

Пространственно же Буживаль повторяет, несмотря на всю свою «сельскость», планировку… будуара куртизанки из I (1), I (2), I (3) и II!

Между тем именно этому стилю, этому разрешению он должен был бы противопоставляться всеми средствами, как «идиллическое» селение противостоит «развратному» Парижу, как «жертвенная» Маргерит III акта — «беспутной» Маргерит сцен с Варвилем и Де Жире. Имеется ли возможность найти пластическое противопоставление обоим основным мотивам пространственного разрешения спектакля в целом?

Конечно. Противопоставлением кубичности четвертого акта была бы барельефность, то есть узкая полоска, параллельная рампе (излюбленный тип планировки ранних работ Мейерхольда[[577]](#endnote-552)). Она бы принципиально противопоставлялась и диагональному разрешению «куртизанских» сцен.

Большое центральное окно могло бы перейти в… отсутствие окна в центре. Простейшим образом — через два узких симметричных окна, требующих в центре простенка. Это помогло бы придать Буживалю деревенский уют, а не роскошь загородной виллы, ассоциирующуюся с версальским Трианоном[[578]](#endnote-553), как получается в решении, избранном Мейерхольдом.

Но такой барельеф также не удовлетворил бы нас — прежде всего своей пространственной статичностью, не соответствующей динамике поворотного пункта всей драмы.

Третий акт по своему расположению в этой драме — как бы вершина фронтона, а его середина — драматический момент перелома всей печальной повести об Армане и Маргерит[[579]](#footnote-28).

А        В

Кроме того, эта фронтальная барельефность пространственно отнюдь не звучала бы как противопоставление неумолимой инерции «куртуазной» линии. (Не забудем, что о давящей инерции этого «прошлого» в условиях буржуазной морали упорно говорится в речах отца Армана, и именно в этом действии.) Максимальным противопоставлением основному мотиву — «линии куртизанки», связанной с диагональным построением слева направо (А), — была бы, конечно, диагональ… справа налево (В). Однако это решение не противостояло бы кубичности четвертого акта. Что же делать? Если одна диагональ не является «противопоставлением» пространству внутри квадрата (считая квадрат горизонтальной проекцией куба на плоскость), то, несомненно, противопоставлением {252} ему явится взаимное пересечение двух диагоналей, как бы зачеркивающих площадь внутри квадрата.

Если бы мы снова подошли к этому делу статически, мы остановились бы на сводном решении и оформили бы Буживаль углом.

     или

Совершенно очевидна неудовлетворительность обоих решений. (Второе еще могло бы иметь некоторые слабые чисто пространственные «шансы», но уж никак не «камера» первого решения.)

Значит, дело, очевидно, клонится к сохранению обоих противоположных диагональных мотивов, решенных динамически, то есть их последовательной игрой. (Такая игра взаимно перечеркивающихся диагоналей, с другой стороны, была бы и динамическим разрешением для того же мотива фронтального барельефа. Их противоположный взаимоповтор и взаимоуничтожение отвечают условию динамической уравновешенности, которую простая фронтальность решала быв статике.) Последовательность решений по двум диагоналям — по-видимому, наиболее выразительное из того, что здесь можно было бы выдвинуть. Прежде всего как средство пластической передачи динамизма драмы.

Пространственное раздробление акта надвое с полным противопоставлением основных схем их пластического разрешения целиком бы вторило критическому перелому внутри этого акта — от безоблачного счастья первой половины (до отъезда Армана в Париж) к полному отчаянию второй его половины (объяснение Маргерит с Дювалем-отцом и дальнейшее действие).

Перелом мог бы происходить в момент доклада о приезде отца и решаться переходом в другую обстановку для объяснения с ним. Или еще лучше — перед сценой отъезда Маргерит, чтобы отвести это новое пространство для сцены ее прощания с Арманом. (Оборот сцены из счастливого начала в горестную противоположность через объяснение с отцом лучше решить сперва лишь на игре, а затем развернуть этот «оборот» и на все пространственное решение.) Очевидно, что первая часть акта игралась бы по новой диагонали, в мотиве противопоставления буживальской идиллии — Парижу. Играть ее следовало бы экстерьерно, причем в этих условиях можно даже нарочито сохранить окно-дверь типа парижского, поскольку оно сейчас поставлено правильно противоположно. Раздробление окна на {253} два симметричных совершенно ликвидировало бы единство этих противопоставленных мотивов, что нежелательно. Заканчивалась бы эта картина финалом сцены с Дювалем-отцом.

Затем могла бы идти перестройка для новой картины на другую диагональ — прежнюю. Действие переносится в интерьер.

Мы имели бы пространственно до конца выраженный возврат к «роковой» и неизменной «линии Парижа»: диагональной, интерьерной, с окном на том же месте, что и в начале драмы и в акте смерти. В локально-бытовом плане здесь оказалось бы, что мы с внутренней стороны видим эту дверь-окно, которую мы видели с противоположной точки — извне — в благополучной первой половине акта. Финал первой половины, когда Дюваль-отец становится в двери, преграждая Дювалю-сыну путь, по которому ушла Маргерит («видимое» действие — «отец хочет заключить сына в объятия»), — в таком решении также оказался бы более… зловещим.

Пространственная схема спектакля выразилась бы тогда таким образом:

В пластическом разрешении третьего акта был бы отчетливо выражен перелом к катастрофе.

Кроме того, такое дробление, помимо облегчения крайне загруженного по действию третьего акта, внесло бы ритмическую стройность в линию нечетных актов: от трех картин первого акта, через две картины третьего акта к… одной картине, то есть недробленности, пятого. В спектакле же действительно ритмически беспокоит не повторяющаяся в других актах пространственная разъятость первого акта. Этому не помогает указанная в либретто, но пространственно не проведенная, а лишь «номинальная» разбивка цельных актов внутренними «подзаголовками» (см. либретто премьеры 19 марта 1934 года и последующих представлений).

Где же следует искать первопричины того, что такой искусный мастер планировки пространства, как Мейерхольд, допустил в композиции спектакля подобную навязчивость основной диагонали и, с другой стороны, не использовал в качестве оттенения драматического конфликта элементов контрдиагонали?

Я думаю, что здесь дело, по-видимому, в некомпозиционных первичных предпосылках к данному диагональному построению спектакля.

Основным стимулом — первично и, может быть, не до конца сформулировано — здесь было, конечно, прежде всего желание увеличить пространственность портала той очень маленькой театральной коробки, в которой Мейерхольду пришлось так блестяще разрешать «Даму с камелиями» (театр в пассаже на ул. Горького)[[580]](#endnote-554).

{254} Пожалуй, об этом говорит и то обстоятельство, что в связи с этой постановкой делается попытка возвести «принцип диагонали» не только в композиционную закономерность данного спектакля, но и вообще в программно-принципиальный «лозунг» (см. статью Л. Варпаховского[[581]](#endnote-555) «О диагональной композиции» в журнале «Театр и драматургия», № 2 за 1934 год[[582]](#endnote-556)).

При такой гиперболизации принципа невольно возникает сомнение. Я глубоко убежден, что формулировка именно этого принципа именно для этой постановки творчески возникла как освоение принципа, рожденного в данном случае по другим мотивам (см. рисунок).



Отнюдь не оспаривая диагональ и ее пространственную роль (о ней и о заслугах Мейерхольда по этой линии надо говорить особо и подробно), я думаю, что в данном спектакле она прежде всего возникала из тоски по большой проекционной плоскости театра с большим порталом. Не забудем грандиозный портал бывшего театра «Зон», на сцене которого Мейерхольд осуществлял весь свой революционный эпос. Не забудем еще, что в тех условиях он был почти неизменно фронтален в своих декорациях. («Зори», «Рогоносец», бал в «Горе уму», переложенный на ужин, параллельный рампе, стрельба в зрителя в «Последнем решительном» и пр.)

Сдавленный малым театральным помещением, Мейерхольд блистательно его пространственно увеличивает и расширяет, смещая «задник» на диагональ сцены, и планировочно выпрямляет пространство, беря «диагональность» за композиционный ключ. Это удается блестяще. И разве только в эпизоде Буживаля композиционное воплощение замысла в пространстве оказывается скованным «предвзятостью» диагонали.

Подлинный ключ к диагональному построению «Дамы с камелиями» надо искать не в эстетике пространственного комбинирования, а в реальных пространственных условиях, в которые было поставлено {255} мастерство Мейерхольда. В таком понимании его достижения, я думаю, больше прекрасного и гораздо больше поучительного.

Мы видим здесь, как в непосредственном действии начинают играть материальные и организационные факторы, подымаемые до высот композиционной выразительности. Это факторы того же типа, каким являлась специфика шекспировской сцены, определявшая целый ряд особенностей его драматургии и композиции его драм. Наравне с историко-социологическим анализом такой анализ драмы — один из увлекательнейших. (См. по этому поводу интереснейшие работы И. А. Аксенова[[583]](#endnote-557). Специально этому посвящена статья Б. П. Сильверсвана «Театр и сцена эпохи Шекспира в их влиянии на тогдашнюю драму» в «Сборнике Историко-театральной секции ТЕО Наркомпроса» за 1918 год.)

В «Даме с камелиями» мы имеем случай наблюдать подобное явление в самом становлении оформления спектакля. Для этого решения нужно такое обостренное и изысканное чувство пространственности, каким обладает Вс. Эм. Мейерхольд.

В отличие от схемы Л. Варпаховского (слева) пластическую композицию спектакля следует выводить из иного мотива (см. рис. на пред. стр. справа).

Не могу не сделать здесь мимолетного замечания в связи с тем, что «принцип диагонали» становится объектом самостоятельных толков в вопросах эстетики мизансцены[[584]](#endnote-558) и совершенно опускается главное и существеннейшее, а именно — вопрос о мизансценном образе и образности мизансцены.

Диагональ — не более как одно из частных решений. Совершенно так же как фронтальная линия, как все возможные и все мыслимые пространственные разрешения.

## **{****259}** Размежевание с традицией «Условного театра»[[585]](#endnote-559)

Мои положения в общем *принципиально-резко* отличаются от эстетики условного театра, например, as seen <как видно — *англ*.> на «Гедде Габлер» Мейерхольда (cf. Тальников «Комиссаржевская»[[586]](#endnote-560), стр. 307 – 309).

Et fette cette disgression <И сделать это различение — *фр*.> very important <очень важно — *англ*.>.

Например:

«Театр добивался, чтобы зритель свое “впечатление” от Гедды связал неотделимо с ее “троном”, и потому создавал громадное белое кресло в белых мехах — “своеобразный трон для Гедды”; “в нем и около него она ведет большую часть своих сцен”» (стр. 309).

Здесь трон *изобразителен*, а потому и неизбежно ***символичен*.**

Cf. совсем иначе на моем примере с «Катериной Измайловой»[[587]](#endnote-561) — «проклятое место», то есть то, где совершается максимум решающих сцен (над люком), — это место *композиционно* всегда одно и то же на сцене, но совершенно разное по своей *изобразительности и сюжетности*: оно в стадии *непроизносимого* показа одной и той же точки, одного и того же центра.

Так и «кровать», решающая всю пластическую композицию строя всех декораций, присутствует своей линейно-пластической формулой и местоположением, то есть «идеей предмета», а не предметом.

Наиболее сильно: свадебный обеденный стол точно по положению и контуру совпадает с положением постели, на которой убит первый муж — ныне врачующейся Екатерины.

В последней сцене: площадь из-под кровати — *пуста* в центре сцены, окруженной деревьями. И только две женщины, «как на ринге», выходят в эту пустую площадку, сталкиваясь из-за Сергея на почве теплых носков.

etc., etc.

*Такими элементами* композиционный строй мизансцены ***входит внутрь*** реалистического стиля.

Изобразительность же здесь — решает дело символически.

То же и в отношении *начертаний мизансцены*:

«Гедда Габлер»: «От мизансцен Бракка и его планировочных мест должно было создаться впечатление “фавна”…» (стр. 309).

Сравним с этим *совсем* иное понимание рисунка и строя у меня: mise-en-scène — график драматических взаимоотношений, график смысла действия, обобщения его двигателя, а не *изобразительный* росчерк — «кривая движения фавна».

Плюс к этому и элемент выражения в движении характера, опять-таки в поисках не ***метафоры*** (***как*** фавн), а другой стадии ее — ***образности*** (*она* двигается волнисто нескончаемой линией, *он* — прямолинейно).

Еще резче.

{260} «Длинная полоса сцены, подчеркнутая ее мелкостью (неглубокостью), давала возможность широких планов, и режиссер применял их, ставя двух разговаривающих на противоположных концах сцены, широко рассаживая на диване под гобеленом», причем даже апологет этой постановки должен был признать, что иногда «это было мало мотивировано», но зато это было в определенной связи с впечатлениями холодной величавости, которой добивался театр. Не образ Гедды и ее психологическое содержание в пьесе, а «впечатление холодной величавости — вот что прежде всего интересовало театр в пьесе Ибсена»[[588]](#endnote-562).

И сравните с этим, *чем* я определяю расстояние между матерью и ребенком в начале сцены «перенос взгляда» или «взгляд одновременно обнимающий»[[589]](#endnote-563) (by the way <кстати — *англ*.>, в том месте надо уже сказать about the importance of this <о важности этого — *англ*.> для кино).

Опять задача — переложить в композицию идею непосредственного содержания, идею непосредственного взаимоотношения между действующими лицами.

# **{****261}** Часть V1939 – 1948

## **{****263}** Из Заметок к постановке «Валькирии» Вагнера[[590]](#endnote-564)

[24 декабря 1939]

24.XII.1939

М[ейерхольд] ставил Вагнера. «Тристана»[[591]](#endnote-565). С трепетом листаю «О театре». (Я дал себе обет не сметь ступить на подмостки, пока ими владеет его гений[[592]](#endnote-566).) Большое раздражение против всего того, что когда-то вызывало восторг.

Она вся[[593]](#endnote-567) — раскрытие тезы Тика: «Театры глубоки и высоки, вместо того, чтобы быть широкими и неглубокими, наподобие барельефа» (стр. 67).

А я с самого первого момента восприятия «Валькирии» вижу ее театр именно «глубоким и высоким», и чем глубже — тем лучше. Чем выше — тем вдохновеннее!

Я рву с традицией условного прежнего театра. И неверно там (может быть, разве что для «Тристана») — *сцена-рельеф*.

Сцена — действующее лицо, as well as the actor <так же, как и актер. — *англ*.> — вот проблема для цикла «Нибелунгов».

Играющая сцена с играющим внутри человеком, размноженным ордою. Сцена должна явить облик действительности в глазах анимиста в концепции сознания еще на стадии комплексного мышления.

It’s time to begin to think about the treatment <Время начать думать о трактовке. — *англ*.>.

Видимо, наша трактовка вещи будет: *from the unhuman to the human* <от бесчеловечного к человечному. — *англ*.>.

Тема… гуманизма (гуманности),

тема — человечности.

Центр вещи: Брунгильда раскрывается для человеческих чувств. (И эта сцена была подкупирована!!)

Для *любви* она раскрывается в «Зигфриде». Для *ненависти* — в «Гибели [богов]».

Здесь же — для комплекса человеческих чувств — *увидев*, как любят друг друга другие, и через *сострадание*, и через *самопожертвование*.

## Из статьи «Воплощение мифа»[[594]](#endnote-568)

(What is fascistic in this play, I wonder?!!! <Удивляюсь, что же фашистского в этой пьесе?!!! — *англ*.>)

Вслушиваясь в «Валькирию», погружаясь в стихию музыки, мы старались уловить не только драматический строй этого «наиболее трагического из произведений», как его называет Вагнер, но ощутить и то, под каким знаком оно должно раскрываться на сцене.

И ощущение музыки продиктовало то, в каком аспекте она должна предстать перед нашим зрителем.

Острая зрительность, но не пышная зрелищность, для которой нет основания в суровой скупости либретто, зрительность, доходящая почти до осязательности происходящего на сцене, — вот что казалось нам непременно необходимым для воплощения музыки «Валькирии» на сцене.

{265} Эта музыка хочет быть зримой, видимой. И зримость ее должна быть резко очерченной, осязательной, часто сменяющейся, материальной.

Это Тристан и Изольда, а не звенья «Кольца», столь погружены в извивы собственных внутренних переживаний, что вместе с внешним миром, ушедшим из сферы их восприятия, и декоративное оформление должно казаться исчезнувшим, несущественным, несуществующим.

Реальность окружения для Тристана и Изольды расплывается в иллюзию. И потому прав художник Аппиа[[595]](#endnote-569), когда предостерегает от того, чтобы средствами театральной иллюзии вызывать на сцене впечатления реальности.

Вот почему в постановке «Тристана» бывшим Мариинским театром в Петербурге (1909) всякое внешнее действие сведено до минимума. Следуя словам Вагнера о том, что в «Тристане» не происходит почти ничего, кроме музыки, постановщики придали спектаклю атмосферу каких-то неуловимых, смутных обобщений.

В создании ощущения этой *несущественности* и *неактивности* среды, неактивности окружения большую роль играла *плоскость вместо глубины, барельеф вместо трехмерности и горизонтальное разрешение зеркала сцены*, превратившейся почти в плоскость экрана.

Реализовалась мечта романтика Тика, ополчавшегося на то, что «театры глубоки и высоки, вместо того чтобы быть широкими и неглубокими, наподобие барельефа…».

Но не то нужно для воплощения первого дня «Кольца» — для «Валькирии». Здесь — все активность, страсть, пусть скованная, но не устремленная вовнутрь; страсть, прорывающаяся и вырывающаяся наружу; страсть, переходящая в действие, в неподчинение, в столкновение воль, в поединки и громовое вмешательство высших сил, в разгул стихии и страстей («Ein furchtbarer Sturm der Elemente und der Herzen» <«Кипящий ураган стихийных сил и страстей». — *нем*.>, — как пишет Вагнер Листу 30 марта 1856 года из Цюриха).

Взрываясь в своем апогее вихрем полета валькирий, этот первый день «Кольца» диктует сценическому разрешению *зримость, предметность, материальную ощутимость, активность*. Активность, сценически разрешаемую *вертикально* вверх; пространственно — устремленностью в реальную *глубину сцены*.

Активность, в сценическом действии разрешаемую *подвижностью человека и декораций, красноречием пластической мизансцены, игрой света и огня*.

{266} Так сразу ощутилась «Валькирия» с первого же вслушивания в ее музыку[[596]](#endnote-570).

И отрадно было после этого найти исследовательское подтверждение этому ощущению в таком же противопоставлении «Кольца» именно «Тристану», противопоставлении, сделанном таким знатоком Вагнера, как Хаустон Стюарт Чемберлен[[597]](#endnote-571).

«… Следует избегать формул, но в общем я все же думаю, что эта формула, которую я как-то себе набросал, во многом правильна.

“Кольцо Нибелунга”: зрительность — действие, поступок, жест.

“Тристан”: умственность — мысль…»

По своим устремлениям «Валькирия» требует театра не условного, а реалистического.

## **{****267}** Из статьи «Еще раз о строении вещей»[[598]](#endnote-572)

Однако, кроме подобных примеров, мы знаем и немало случаев, когда «обратные решения» делались и чисто «формально», то есть без *внутренней необходимости* или без исторического обоснования подобного пересмотра, но «традициям вопреки» *во что бы то ни стало*.

Так, на памяти нас, старых театралов, наравне с блестящими примерами плодотворного пересмотра традиций, подчас с головы обратно на ноги ставивших образцы замшелой рутины, сохранились и примеры такой необоснованной произвольной игры в «обратное», без всякой видимой для этого необходимости, превращавшей традиционного старика Осипа в молодого человека, скороговорку Бобчинского и Добчинского в медленные и тягучие тирады, а своеобразный волейбол реплик во время танцев в «Горе от ума» в реплики, перекатывающиеся с одного конца к другому во всю длину стола, размещенного во всю ширину рампы — во всю ширь раскрытой сцены.

Впрочем, эта мизансцена ужина в Фамусовском доме, навеянная, вероятно, ассоциациями с «Тайной вечерей» Леонардо да Винчи, как раз и имела, казалось бы, своеобразный raison d’être — своеобразное обоснование.

Ведь и тут и там с одного конца стола к другому перекатывается неожиданное известие, повергающее в тревогу мирно ужинающее сообщество единомышленников и друзей.

## Из статьи «Вертикальный монтаж»[[599]](#endnote-573)

А вот как пишет о том же желтом цвете другой художник, Ю. Бонди[[600]](#endnote-574), в связи с постановкой «Виновны — невиновны» Стриндберга в 1912 году:

«При постановке пьесы Стриндберга была попытка ввести декорации и костюмы в непосредственное участие в действии пьесы. Для этого нужно было, чтобы все, каждая мелочь в обстановке выражала что-нибудь (играла свою определенную роль). Во многих случаях, например, прямо пользовались способностью {268} отдельных цветов определенно действовать на зрителя. Тогда некоторые лейтмотивы, проходившие в красках, как бы открывали (показывали) более глубокую символическую связь отдельных моментов. Так, начиная с третьей картины, постепенно вводился желтый цвет. Первый раз он появляется, когда Морис и Генриетта сидят в “Auberge des Adrets” <“Гостинице Адре”. — *фр*.>; общий цвет всей картины — черный; черной материей только что завешано большое разноцветное окно; на столе стоит шандал с тремя свечами. Морис вынимает галстук и перчатки, подаренные ему Жанной. Первый раз появляется желтый цвет. Желтый цвет становится мотивом “грехопадения” Мориса (он неизбежно при этом связан с Жанной и Адольфом).

В пятой картине, когда после ухода Адольфа Морису и Генриетте становится очевидным их преступление, на сцену выносят много больших желтых цветов. В седьмой картине Морис и Генриетта сидят (измученные) в аллее Люксембургского сада. Здесь все небо ярко-желтое, и на нем силуэтами выделяются сплетенные узлы черных ветвей, скамейка и фигуры Мориса и Генриетты… Нужно заметить, что пьеса вообще была трактована в мистическом плане…».

Здесь выставляется положение о способности «отдельных цветов определенно действовать» на зрителя, связь желтого цвета с грехом, воздействие желтого цвета на психику. И говорится о мистике…

## Из статьи «В. В.»[[601]](#endnote-575)

Робко пробираемся в здание Театра РСФСР I. Режущий свет прожекторов. Нагромождение фанеры и станков. Люди, подмерзающие в неотопленном театральном помещении. Идут последние репетиции пьесы, странным сочетанием соединившей в своем названии буфф и мистерию[[602]](#endnote-576). Странные доносятся строчки текста. Их словам как будто мало одного ударения. Им, {269} видимо, мало одного удара. Они рубят, как рубились в древности: обеими руками. Двойными ударами. Бить так бить… И из сутолоки репетиционной возни вырывается:

«… Мы австрали́й‑цы́…»

«… Все у нас бы́-ло́…»

И тут же обрывается. К режиссеру (из нашего угла виден только его выбритый череп, прикрытый высокой красной турецкой феской[[603]](#endnote-577)), к режиссеру яростно подошел гигант в распахнутом пальто. Между воротом и кепкой громадный подбородок. Еще губа и папироса, а в основном — поток крепкой брани.

Это автор. Это Маяковский.

Он чем-то недоволен.

Начало грозной тирады. Но тут нас кто-то хватает за шиворот. Кто-то спрашивает, какое мы имеем право прятаться здесь, в проходах чужого театра. И несколько мгновений спустя мы гуляем уже не внутри, а [вне] театрального здания.

Так мы видели впервые Маяковского самого…

## Из книги «Метод»

### Из главы «Перипетии pars pro toto»[[604]](#endnote-578)

Однако имя Гаспара Дебюро, как и сама страничка из «Histoire du théâtre a quatre sous»[[605]](#endnote-579), невольно перебрасывает нас к другой странице истории театра — театра, который возродил увлечение Гаспаром Дебюро, театра, взявшего за основу своей эстетики все тот же торжествующий принцип pars pro toto.

Это так называемый «условный театр», рождающийся в полемике с мейнингенцами и ранним МХАТом.

Театр, сознательно делавший ставки на этот принцип, защищавший и проводивший этот принцип в жизнь и бравший характерный {270} под этим утлом зрения девиз в виде эпиграфа к одному из первых номеров своего теоретического журнала:

«Лампион, уголок занавеса и гриф контрабаса — этого достаточно: чудесный мир возникает перед вами» (Philippe Monnier, «Venise au XVIII siècle»)[[606]](#endnote-580).

Сейчас делаются все и всяческие попытки свести эстетику кинематографии с эстетикой и методом МХАТа. Справедливость требует, однако, не забывать, что кино — в методе своего письма и в культуре крупного плана — никак не меньше связано с бывшим антагонистом МХАТа — условным театром, поднявшим культуру (и даже культ) крупного плана до такой всеобъемлющей «моды» в годы, предшествовавшие войне 1914 года, что даже популярные романсы писались «в этом методе».

Вспоминаю себя пятнадцатилетним-шестнадцатилетним юношей, слушающим имевший в те годы бешеный успех романс Якобсона в исполнении Борисова[[607]](#endnote-581):

В вазе букет увядающих роз,
Несколько начатых, прерванных строк,
Рядом измятый и влажный платок,
Влажный от слез.
Что здесь схоронено женской душой?
Что эти розы видали вчера?
Кто в эту ночь здесь рыдал до утра
Сам над собой…

В этом вопросе интересно то, что наиболее «театральный» театр — условный — оказался наиболее сродни как раз наиболее «кинематографическому» кинематографу — кинематографу монтажному — кинематографу монтажа и крупного плана[[608]](#endnote-582).

### Из заметок к «Истории крупного плана»[[609]](#endnote-583)

Алма-Ата — Каскелен, 26.VII.1943

Композиция, конечно, — тончайший сейсмограф состояния умственного habitus’а автора. При этом — не только «сквозного», то есть в смысле индивидуального стиля или манеры. Но и периодических смен в различных фазах становления. Развития или колебания такого habitus’а.

Мейерхольдовский просцениум как вдвижение крупного плана актера в среду зрителей.

Цитировать его высказывания — почти буквально так и формулирующие задачу просцениума[[610]](#endnote-584).

В «Ревизоре» — это маленькие экзостры, хотя и не на виду у зрителя, но фактически «вонзаемые» со сцены в зрительный зал[[611]](#endnote-585).

(Берлинский спектакль Шоу 1926 года под влиянием «Потемкина» так вдвигает орудия в зрительный зал.)

Экзостра древних — не выразительный прием, а техническое средство, как во многом и домейерхольдовские «исторические» просцениумы прошлого. Те и другие не находятся в арсенале средств выражения вовне творческой воли и выразительного намерения определенной индивидуальности, к тому же индивидуальности, как в фокусе заостряющей тенденцию некоей эпохи или социальной группы.

Мейерхольд — бунтарь по типу и по разряду — сосед Greco, Van Gogh’а, Degas.

## Из «Дневника»

[4 августа 1943][[612]](#endnote-586)

4 VIII [1943]

Читал вчера письмо Комиссаржевской[[613]](#endnote-587). Вс. М[ейерхольд] требует 700 в месяц. Она дает — 600. Тут же телеграмма Ольги Михайловны: ни за что не соглашайся.

В том же роде письма и переписка с Идой Рубинштейн[[614]](#endnote-588).

Обожаю старика.

Однако этой стороне дела у него не выучился.

## Из «Мемуаров»

### Учитель[[615]](#endnote-589)

Голубое распятие опрокинуто под лакированный треугольник «бехштейна».

Цвет. Фактура черного лака. Стекло. Тем не менее это не контррельеф[[616]](#endnote-590).

Это Мейерхольд раскинулся в прозодежде на ковре под роялем. В руках рюмка. Хитрый прищур глаза сквозь стекло.

1922 год.

Слева толстые ноги Зинаиды, туго обтянутые шелком черного платья.

Нэп.

В ногах у мастера — я.

Театральный Октябрь на стадии «Рогоносца».

На моих ногах — калачиком — Аксенов.

Спит.

Стадия Аксенова — безбородость.

Рыжая борода лопатой, развевавшаяся агрессивным стягом из-под контура древнего шлема буденновца[[617]](#endnote-591), снята.

Женат на конструктивистке Поповой[[618]](#endnote-592).

Авторе той нелепой смеси галифе и клеша голубого цвета, которую все почтительно именуют «прозодежда».

Непривычен абрис головы Аксенова без бороды.

Лицо асимметрично.

Воспаленные круги глаз. Когда открыты.

Сейчас закрыты.

И кажется, что рыжеватые остатки пуха растут прямо из костной основы лица, лишенного других покровов.

Глаз мастера щурится.

Голова запрокидывается.

В неповторимых пальцах почти парит рюмка.

«Айседора Дункан мне сегодня сказала, что в прозодежде я похож на голубого Пьеро…»

{274} Признание залетает не дальше меня и не выше колен Зинаиды.

Тайна остается в доме.

Прозодежда. Биомеханика. Индустриализация театра. Упразднение театра.

Внедрение театра в быт…

Два года пулеметного треска вокруг кричащих направленческих лозунгов.

Бешеная полемика против приезда Дункан.

«Понедельники “Зорь”»[[619]](#endnote-593).

Аудитории, раздираемые надвое[[620]](#endnote-594).

Сколько пылающих вокруг этого юным энтузиазмом.

И все — не более чем случайная, чем новая, чем перелицованная личина все того же Пьеро.

Наискосок от длинного стола мистиков Пьеро-Мейерхольд сидит в прологе «Балаганчика».

Голубой набросок Ушакова (?)[[621]](#endnote-595) напоминает нам его.

Воспоминания старика-незлобинца Нелидова рассказом дополняют.

Дудочка. Дудочка!

Как он играл на дудочке.

Стоя на одной ноге.

Обвернув вторую — змеею вокруг.

Голубой Пьеро — носитель режиссерского замысла — выпархивает между длинных полос головинского занавеса в «Маскараде».

Бледное личико между свисающе-длинными рукавами. Резкие отсветы пятнами от свеч.

И третья личина.

Голубой бред из клеша и галифе девицы Поповой.

Но он один. Неизменяем. Вечен.

Меняются голубые личины.

Меняются поводы для гробов, опускаемых со стен осажденных городов.

Вчера в гробу предполагалась Коваленская.

Сегодня — Закушняк[[622]](#endnote-596).

Меняются и города.

Сегодня — это осажденная Сеута.

Завтра — обложенная Оппидомань.

Сегодня — это эмоционально повышенный речитатив революционных реплик Верхарна.

Вчера — каденции католического речитатива Кальдерона.

Обозначение речитатив приобретает от контекста.

А в сущности, один.

Лексингтон-авеню — это «негритянская Пятая авеню».

{275} Центральная улица Гарлема.

Справа — дансинг.

Слева — методистская церковь.

Там — дом греха.

Здесь — дом спасения.

Там — изживается плотоядность в неподражаемо прыгающем ритме.

Здесь — богоозаряемость протекает в том же самом вздрагивании членов.

Экстаз знает только одну формулу захвата человека.

От бога ли, от дьявола опьянение одержимости — ритмический вздрог один.

Пафос — един.

И пафос в сущности своей — сверхтемен.

По природе своей — по ту сторону от предмета темы и содержания.

В случайно оставшейся не сожженной единственной дошедшей книжечке истинных откровений в состоянии экстаза святой Игнатий себе в этом сознается[[623]](#endnote-597).

Сперва Великое Это.

Затем оно облекается в образ божественного.

Неудивительно, что католическая мистерия освобожденной Сеуты и революционно-мистическая Оппидомань декламируют о себе схожим регистром речитативов!

К тому же: кто вздумает сравнивать?!

Те, кто рукоплещут «Зорям», не помнят «Стойкого принца».

Те, кто любовался «Стойким принцем», вряд ли ходят на «Зори»… Тем, кто знает оба спектакля, вряд ли взбредет кощунственная мысль или подобное подозрение.

Мейерхольд, конечно, Протей.

И «Рогоносец», вечер интермедий на Бородинской[[624]](#endnote-598) или «Лес» — всегда неизменно одно и то же.

Взлетают и слетают парики и личины.

Сегодня они — музейно-пышное «мир искусство»[[625]](#endnote-599), завтра они сброшены в «мусорный ящик истории», послезавтра возрождаются золотыми, зелеными, фиолетовыми, клееными из овчины [париками], в чем задыхается на первых спектаклях «Леса» Восмибратов — Захава.

Беспринципность?

Принципиальность?

Ни то, ни другое.

Воплощение принципа.

Принципа театра.

Его переливчатости.

{276} Сверкания.

Перевоплощаемости.

Магии.

Хитрый глаз мастера поблескивает сквозь тонкое стекло стакана.

Витого и высокого.

Чрезмерно тонкого.

Чрезмерно высокого.

Чрезмерно витого.

Как хозяйка его.

С выбритыми бровями.

И нанесенными тушью крыльями от переносицы полукругами в лоб.

Высоким черным воротником.

Талией, кажущейся уже воротника.

Людмилла Готье[[626]](#endnote-600).

Баллерина.

Повод к неизменным шуткам.

Муж — боксер[[627]](#endnote-601).

Слишком пухл и красив.

Жалеет лицо, как воины Помпея во время битвы при Фарсале (?), как воины Помпея — чаще бит[[628]](#endnote-602).

Он рисуется шоссейным катком, проехавшим по чрезмерно тонкому стану супруги.

«Приведите с собою фотографа.

Пусть знает мир, что сделали с Мейерхольдом…»

В доме на Новинском бульваре, № 32, помещается наш институт — мастерские Мейерхольда — ГВЫРМ.

Кругом густо живут в этих двух с половиной этажах.

И кажется, что каждая стенка как будто из картона и достаточно ее надрезать, чтобы в наши залы посыпались неисчерпаемые предметы домашнего обихода: бельевые корзины, табуреты, корыта, птичьи клетки.

Под крышей живет мастер с семьей.

В полуподвале пустая, заглохшая кухня.

Сегодня Мейерхольд как-то особенно по-курчавому седой.

Может быть, от кричащей коричневой зелени драной шинели, в которую он кутается.

У мастера необыкновенное качество — заворачиваться в самые необыкновенные одежды.

Ухитряясь не уронить с ног ночных туфель, он, прыжок за прыжком огибая углы заворотов игрушечной лестницы, слетает вниз.

{277} Еле поспеваешь за его юношеской прытью.

Догоняешь его в кухне.

«Зовите фотографа!»

Поза…

Простите: ракурс.

(Сколько пламени, страсти излито на дисгрессию[[629]](#endnote-603) этих понятий: промежуточной стадии движения — ракурса — в отличие [от] мертвой неподвижности — позы!)

Ракурс готов.

Дрожа, на плите лежит несчастный старик.

Кто бы сказал, что лордом Генри вот этот самый старик в «Дориане Грее»[[630]](#endnote-604) воплощает безупречного денди?

Клюв в клюв.

Качаясь в кресле, глядя на попугая:

он съежился. Сморщился.

Ушел в поднятый выше ушей воротник.

Челюсть подвязана тряпкой.

Длинные пальцы глубоко вкопались в рукава шинели.

«Пусть знают все, как обходятся с Мейерхольдом…»

Пока что с Мейерхольдом ничего особенного не сделали.

Однако:

Тео Наркомпроса, которое Мейерхольд уже не возглавляет[[631]](#endnote-605), сегодня отказало ему в смете по ремонту его театра…

«Пошлите за фотографом…»

### Сокровище[[632]](#endnote-606)

Ржавчина.

Сухая и рыжая, кажется, покрыла собою все.

И выжженную траву.

И бензинохранилища, порыжевшие в равной мере и от растрескавшейся на солнцепеке краски, и от рыжей краскомаскировки, залившей их стенки.

{279} И колючую проволоку.

И запыленное шоссе.

И нелепое пригородное «Сельпо» — незаконнорожденное детище деревенского снабжения, затесавшееся в московскую окраину.

Пыль. Пыль. Пыль.

Рыжая. Наглая.

Пристающая. Лезущая в глаза и в горло.

Хрипит горло. Кашляет сердце.

Пылится кузов машины.

И горячей лавой вливаются в окно волны пыли. Пыли. Пыли…

Большой завод. Расписанный, как цирк или зебра: краскомаскировка.

Каждую ночь здесь прыгают бомбы.

Каждый день вьется рыжая пыль.

Пыль. Пыль. Пыль.

Рыжая. Наглая. Пристающая.

Залезающая в душу.

Резкий поворот.

Раз.

Еще раз.

Ни пыли. Ни дороги. Ни шоссе.

Мягкая зеленая просека.

Мягкий зеленый ковер.

Ограды дач из тонкого штакетника.

Тонкого, как ограды могил.

Беззвучные дачи за оградами.

Кто мог, убрался в город.

Сосед-завод в ночи бомбежек — плохой сосед.

Подальше от него.

Подальше от огненного дождя зажигалок, что эльфами носятся

ночью над темно-зелеными коврами просек.

Подальше.

В холодные подвалы старых зданий города.

Призывно визжат трамваи.

Люди с блуждающими глазами торопятся убраться с дач.

Им на смену сквозь ржавчину пыли идут невозмутимые солдаты.

Располагаются в пустующих дачах.

Разматывают колючую проволоку и катушки полевых телефонов.

Эта просека особенно тихая.

И дачи особенно мертвы.

Солнце играет в невысокой траве.

Трава свешивается с клумб на неочищенные дорожки.

{280} Душит в объятьях неухоженные цветы.

Страшный скос веранды.

Трещат полы и ступени.

Стул на стуле.

Стол в углу.

Разбитая чашка. Детские игрушки.

Нелепый и нечистоплотный старик[[633]](#endnote-607).

Невнятная каша повисла на небритом подбородке.

Остатки это от завтрака или… дань вежливости — слова приветствия?

Девушка с синими кругами под глазами[[634]](#endnote-608).

В домашней рухляди не вижу стройного стана яванской марионетки. Белая с золотом.

Ей следовало бы быть здесь…

Не решаюсь спросить.

Ибо не решусь выпросить.

О, царевна сказочного Вай-Янга.

Я помню твои тонкие золотые ручки, мудро переломанные в математически точно выверенных точках сгибов будущих сочленений. Тонкие длинные пальцы восточных мастеров (я видел их собратьев на других материках Тихого океана) собирают эти позолоченные фрагменты конечностей в суставы. Деревянные шарниры дремотно двигают золотыми палочками, ожившими руками. Темные руки мастеров переложили свои темные души в сверкающие стрелки членов марионеток, и трепещут эти стрелки солнечными лучами, отделяясь от хрупкого тельца царевны.

Маленькая. Белая. Змеиная головка на тонкой шее.

Две черные стрелы над глазами — брови.

Две черточки кармина, охватившие миниатюрные зубки.

О, царевна! Ты томно протягиваешь ручки. Внезапно перегибаешь их в локтях. И плавно параллельно плоскости тела проплываешь ими мимо собственного торса. С тем чтобы снова в новом вздрагиванье изменить угол соотношения между ними.

Одновременно, вздрогнув, повернулась твоя головка…

И мы уплыли в море очарований.

Уже нам чудятся позади тебя, о, царевна, причудливые храмы, смеющиеся над логикой архитектуры, как и пышная сказочная растительность, издевающаяся над классификацией ботаники.

Да только ли ботаники!

И разве это дерево не в такой же степени — ягуар, хищно распускающий свои когтистые лапы?

А этот цветок — не птица, порхающая в девственном лесу?

А эта лиана — не змея, способная удушить в своих объятиях, удавить в своих петлях?

{281} Но фоном за тобой сверкают не пагоды и гопурамы.

Когда я тебя вижу впервые, за тобою поблескивает белый простой «кухонный» кафель: белая голландская печь.

Не узорчатый кафель сказочной Голландии XVII – XVIII веков.

Простой кафель простого дома на Новинском бульваре.

Ворча, топит печи толстая Дуняша.

Топишь не натопишься…

И чуть теплится теплом и светом поблескивающий белый кафельный фон для нашей царевны.

И здесь ее преследуют голландцы, как преследовали в морях родные острова, где она зарождалась…

На смену рукам яванских мастеров пришли руки яванцев-невропастов.

На смену их рукам — удивительные руки удивительнейшего из всех когда-либо бывших.

Это он сейчас перед нами, через еле заметные движения пальцев, вливает душу свою в одухотворяющееся золотое с белым тельце сказочной царевны.

И она живет его дыханием.

Вздрагивает и трепещет.

Дремотно воздевает ручки и, кажется, плывет перед завороженными глазами прозелитов великого мастера.

Где-то здесь, в трухе и рухляди.

Среди битой посуды и треснувших урыльников и умывальников.

Среди просиженных соломенных кресел и полинялых букетов искусственных камелий.

Валяется она.

Какая-то стыдливая робость мешает мне спросить о ней у девушки с синими кругами под глазами.

Может быть, это та самая робость, которая боится разрушить давнюю мечту неожиданностью прикосновения.

Тогда, когда все кругом мертво и переменилось.

С черного хода.

Под крышей.

Частью под навесом над задним крыльцом.

Частью в пространстве между скатом крыши и перекрытием кладовой.

То самое — ради чего я приехал по зову девушки с кругами под глазами.

Жарко как в пекле на этом получердаке, куда возможно проникнуть, лишь частично отодрав обшивку из досок.

С неудержимой резвостью всесокрушения это делает шофер мой Леша Гадов.

Рыжая пыль лениво качается над сизыми мертвыми папками.

{282} Лучи сквозь щели, да мухи одни играют над этими грудами бумаги.

«Мы боимся за них. Сгорят.

Мы боимся и за дачу. Сгорит».

Говорила мне за несколько дней до этого барышня, сейчас безучастно глядящая сквозь синие круги на груду папок.

«Уж очень бомбят окрестности завода…»

По двору проковылял полоумный старик — дед ее со стороны матери.

«Все равно нам их не сберечь.

Все равно пропадут.

Возьмите…»

### Из главы «Встреча с книгами»[[635]](#endnote-609)

Второй случай — хотя по времени первый: Вс[еволод] Эм[ильевич].

В 1915 году меня упорно хотят приобщить к «Любви к трем апельсинам».

Узнав, что меня отравил на театр Комиссаржевский своею «Турандот» у Незлобина (а не пакостно-паточная «Турандот» у Вахтангова) того же Гоцци.

Старается Мумик (Владимир) Вейде-младший. В доме на Каменноостровском, где много лет потом живет Козинцев[[636]](#endnote-610).

Безрезультатно. Смутно помню обложку Головина.

Ту самую, оригинал которой сейчас — драгоценнейшее из воспоминаний о Мастере — находится у меня дома!

### **{****283}** Из главы «Wie sag’ ich’s meinem kinde»[[637]](#endnote-611)

Кроме физического отца, всегда на путях и перепутьях возникает отец духовный.

Само утверждение этого — пошлейший трюизм.

Однако факт остается фактом.

Иногда они совпадают — и это не очень хорошо.

Чаще — они разные.

Богу было угодно, чтобы в вопросе «тайны» духовный папенька оказался таким же, каким был папенька физический.

В запросах по области искусства ответом был такой же молчок.

Михаил Осипович был бесконечно уклончив в вопросах «тайн» биологии.

Всеволод Эмильевич — еще более уклончив в вопросах «тайн» искусства режиссуры.

Согласно библейскому кодексу, может быть, и совестно сказать, что особенной любви к Михаилу Осиповичу я не питал[[638]](#endnote-612).

Впрочем, Библия требует в основном, чтобы родителей «чтили»:

«Чти отца своего и матерь свою и да долголетен будешь на земли»[[639]](#endnote-613).

К тому же вознаграждение сомнительное.

А вообще — за что благодарить родителей?..

Не будем идти дальше.

Вдруг когда-нибудь все это напечатают.

А такие мысли могут повредить… американскому изданию!

Так или иначе, естественно было излить все обожание на второго отца.

И должен сказать, что никого никогда я, конечно, так не любил, так не обожал и так не боготворил, как своего учителя.

Скажет ли когда-нибудь кто-нибудь из моих ребят такое же обо мне?

Не скажет.

И дело будет не в моих учениках и во мне.

А во мне и в моем учителе.

Ибо я недостоин развязать ремни на сандалиях его, хотя носил он валенки в нетопленных режиссерских мастерских на Новинском бульваре.

И до глубокой старости буду считать я себя недостойным целовать прах от следов ног его, хотя ошибки его как человека, вероятно, навсегда смели следы шагов его как величайшего нашего мастера театра со страниц истории нашего театрального искусства.

И нельзя жить, не любя, не боготворя, не увлекаясь и не преклонясь.

{284} Это был поразительный человек.

Живое отрицание того, что гений и злодейство не могут ужиться в одном человеке.

Счастье тому, кто соприкасался с ним как с магом и волшебником театра.

Горе тому, кто зависел от него как от человека.

Счастье тому, кто умел учиться, глядя на него.

И горе тому, кто доверчиво шел к нему с вопросом.

Наивный, я когда-то сам обратился к нему с рядом вопросов о затаенных трудностях.

Надо было видеть, как в орлином лице его с пронзительным взглядом, с потрясающе очерченными губами под хищно изогнутым носом внезапно повторился взгляд Михаила Осиповича.

Взгляд стеклянный, потом забегавший вправо и влево, потом ставший бесконечно чужим, потом официально вежливым, чуть-чуть насмешливо сочувствующим, потом иронически якобы изумленным, повисшим над вопросом: «Скажите, пожалуйста, как любопытно! Мда…»

Я совершенно точно могу сказать, откуда родилось выражение «плюнь ему в глаза».

На любви и обожании это не отразилось.

(Плюют же буддисты жеванной молитвенной бумагой в изваяния своих божеств!)

Только очень большой грустью наполнилась душа.

Не везло мне на отцов…

Лекции его были как змеиные песни.

«Песни те кто слышит,
Все позабывает…»[[640]](#endnote-614)

Кажется, что справа от него — Сирин.

Слева — Алконост.

Мейерхольд водит руками.

Сверкает светлым глазом.

В руках яванская марионетка.

Золотые руки мастера двигают золочеными ручками куклы.

Белый лик с раскосыми глазами вертится вправо и влево.

И вот уже кукла ожила Идой Рубинштейн, чей излом мы помним по портрету Серова[[641]](#endnote-615).

И не марионетка в руках Мейерхольда.

А Ида Рубинштейн в «Пизанелле».

И, резко выбрасывая руки вверх, Мейерхольд командует каскадами сверкающих тканей, взлетающих в сцене рынка у побережья на подмостках Гранд-Опера в Париже[[642]](#endnote-616).

{285} Руки застыли в воздухе…

И в предвидении рисуется «мертвая сцена» из «Ревизора»[[643]](#endnote-617).

Стоят чучела кукол, и диким плясом мимо них уносятся те, кто в образах их сверкали весь вечер на сцене.

Силуэтом Гоголя стоит неподражаемый мастер…

Но вот руки покатились вниз…

И вот уже тончайше выслушанной гаммой аплодисментов [рук], затянутых в лайковые перчатки, прокатывается одобрение гостей после романса Нины[[644]](#endnote-618) в «Маскараде» на сцене Александринки в канун Февральской революции 17‑го года.

Внезапно кудесник обрывает нить очарования.

В руках деревянные золоченые палочки и кусок цветной тряпки.

Король эльфов исчез.

За столиком сидит потухший архивариус Линдхорст[[645]](#endnote-619).

Лекции его были миражами и снами.

Что-то лихорадочно записывалось.

А при пробуждении в тетрадках оказывалось «черт знает что»[[646]](#endnote-620).

Можно в тончайших подробностях восстановить в памяти, как блистательно разбирал Аксенов «Венецианского купца», как говорил о «Варфоломеевской Ярмарке» и о тройной интриге Елизаветинцев[[647]](#endnote-621).

Что говорил Мейерхольд — не запомнишь.

Ароматы, краски, звуки.

Золотая дымка на всем.

Неуловимость.

Неосязаемость.

Тайна на тайне.

Покрывало за покрывалом.

Их не семь.

Их восемь, двенадцать, тридцать.

Полсотни.

Играя разными оттенками, они летают в руках чародея вокруг тайны.

Но странно.

Кажется, что волшебник действует обратной съемкой.

И покрывала…

Я‑романтическое — зачаровано, погружено и слушает.

Я‑рациональное — глухо ворчит.

Оно еще не побывало в Америке, а потому не язвит, называя этот танец нескончаемых покрывал «стриптизом» (strip-tease), который пора бы кончать.

«Стриптиз» — американский вариант «танца семи покрывал»: аукцион, в котором с живой девочки публике продаются шляпа и манто, платье и лифчик, невыразимые и нагруднички. И одна, {286} вторая, третья бабочки, ленточки, жемчужинка, скрывающие последний островок стыдливости.

Аудитория вопит, кричит, неистовствует.

Но под бабочкой — бабочка.

Под ленточкой — еще ленточка.

Под жемчужиной…

Мрак обрывает зрелище…

Терпеливее всех третье «я».

Я‑подсознательное.

То самое третье я из пьесы «В кулисах Души»[[648]](#endnote-622) Евреинова, откуда я заимствовал два первых персонажа: я‑эмоциональное и я‑рациональное.

У Евреинова я‑подсознательное ждет.

Ждет, пока я‑эмоциональное, наигравшись на нервах, — тупя струны в глубине сцены, окаймленной драпри из легких с мерно бьющимся красным мешком сердца около падуг, — задушит рационального противника, я‑рациональное.

Позвонит по маленькому телефону вверх — в мозг:

«Направо. В ящике стола…»

Грохает выстрел.

Из разорвавшегося сердца повисают полосы алого шелка театральной крови…

И к спящему я‑подсознательному подходит трамвайный кондуктор.

В руках у него фонарик.

(На сцене стало темно.)

«Гражданин, вам пересадка…»

… Так же, где-то таясь, ждет подсознание, пока упивается лекциями я‑романтическое и кисло ворчит я‑рациональное, воспитанное Институтом гражданских инженеров, дифференциальным исчислением и интегрированием дифференциальных уравнений.

«Когда же раскроются “тайны”? Когда перейдем к методике?

Когда же окончится этот strip-tease à l’envers <наоборот — *фр*.>?»

Проходит зима сладчайшего дурмана, а в руках — ничего…

Но вот:

в Театр РСФСР Первый «вливают» театр Незлобина[[649]](#endnote-623).

Рядом с «актером будущего», со «сверхмарионеткой», молодыми идеалистами, с Гофманом, Гоцци и Кальдероном на щитах на Новинском появляются конкретная Рутковская, реальный Синицын[[650]](#endnote-624), добрый старый Нелидов.

Нелидов — той же армии,

Нелидов — участник спектакля «Балаганчик».

А для нас «Балаганчик» — это как Спас-Нередица[[651]](#endnote-625) для Древней Руси.

{287} Вечерами Нелидов рассказывает о дивных вечерах «Балаганчика», о заседании мистиков, которые смотрят сейчас с эскиза Сапунова в галерее Третьяковых[[652]](#endnote-626), о премьере и о том, как заложив нога за ногу, стоит, как аист, белый Пьеро — Мейерхольд и играет на тоненькой свирели…

Но воспоминаниями сыт не будешь. И не только Нелидов, но и Синицын, и Рутковская хотят есть.

Есть хочет и остальная часть труппы.

Кто не работает, тот не ест.

А в театре не ест тот, кто не играет. (Так по крайней мере было в 21‑м году!)

И вот в три репетиции ставится «Нора».

Иногда я спрашиваю себя: может быть, у Мейерхольда была просто невозможность сказать и раскрыть?

Ибо не было возможности самому увидеть и сформулировать.

Так или иначе, то, что витало неуловимой тайной на Новинском осенью и зимой, с головой выдает себя весною.

На работе невозможно не раскрываться до конца.

На работе не удается… лукавить.

На работе некогда вить незримую золотую паутину вымысла, уводящую в мечту.

На работе надо делать.

И то, что бережно и блудливо скрывают два семестра, то торжествующе раскрывают три дня репетиций.

Я кое-что повидал на своем веку:

Иветт Гильбер целую aprés-midi <время после полудня — *фр*.> мне дома показывала свое мастерство[[653]](#endnote-627).

Я был на съемках у Чаплина.

Я видел[[654]](#endnote-628) Шаляпина и Станиславского, обозрения Зигфельда и Адмиральс Паласт в Берлине, Мистингет в Казино де Пари; Катрин Корнелл и Линн Фонтенн с Лундтом; Аллу Назимову в пьесах О’Нейла и Маяковского на репетиции «Мистерии-буфф»; с Бернардом Шоу говорил о звуковом кино и [с] Пиранделло о замыслах пьесы; я видел Монтегюса в крошечном театрике в Париже, того самого Монтегюса, которого через весь город ездил смотреть Владимир Ильич; я видел Ракель Меллер и спектакли Рейнхардта, репетиции «Рогоносца», генеральные — «Гадибука» и «Эрика XIV», Фрезера — Чехова и Фрезера — Вахтангова[[655]](#endnote-629), «Арагонскую хоту» Фокина и Карсавину в «Шопениане», Ол Джолсона и Гершвина, играющего «Rhapsody in blue», три арены цирка Барнума и Бейли и цирки блох на ярмарках, Примо Карнеру, выбитого Шмеллингом из ринга в присутствии принца Уэльского, полеты Уточкина и карнавал в Новом Орлеане; служил у «Парамаунта» с Джекки Кутаном, слушал Иегуди Менухина {288} в зале Чайковского, обедал с Дугласом Фэрбенксом в Нью-Йорке и завтракал с Рин Тин Тином в Бостоне, слушал Плевицкую в Доме Армии и Флота и видел генерала Сухомлинова в том же зале на скамье подсудимых, видел генерала Брусилова в качестве свидетеля на этом процессе, а генерала Куропаткина — соседа по квартире — за утренней гимнастикой; наблюдал Ллойд Джорджа, говорящего в парламенте в пользу признания Советской России, и царя Николая II на открытии памятника Петру I в Риге, снимал архиепископа Мексиканского и поправлял перед аппаратом тиару на голове папского нунция Россас‑и‑Флореса, катался в машине с Гретой Гарбо, ходил на бой быков и снимался с Марлен («Legs» <«Ноги». — *англ*.>) Дитрих.

Но ни одно из этих впечатлений не сумеет изгладить никогда из памяти тех впечатлений, которые оставили во мне эти три дня репетиций «Норы» в гимнастическом зале на Новинском бульваре[[656]](#endnote-630).

Я помню беспрестанную дрожь.

Это — не холод,

это — волнение,

это — нервы, взвинченные до предела.

Гимнастический зал окаймляют, как бы подчеркивая его, деревянные шесты.

Они приделаны к стенам.

Это — «станок».

И через день мы трудолюбиво выворачиваем суставы ног под короткие команды Людмилы Готье.

До сих пор у меня «вынимаются» ноги, и в сорок восемь лет я могу удивлять господ артистов безупречностью «подъема» ноги.

Забившись между штангой и стеной, спиной к окну, затаив дыхание, я гляжу перед собою.

Но, может быть, как раз отсюда идет моя тенденция.

Копаться. Копаться. Копаться.

Самому влезать, врываться и вкапываться в каждую щель проблемы, все глубже стараясь в нее вникнуть, все больше приблизиться к сердцевине.

Помощи ждать неоткуда.

Но найденное не таить: тащить на свет божий — в лекции, в печать, в статьи, в книги.

А… известно ли Вам, что самый верный способ сокрыть — это раскрыть до конца?!

### Мейер — Фрейд[[657]](#endnote-631)

Через несколько дней Цвейг у меня[[658]](#endnote-632).

Я встречаю его бомбой, извержением Везувия — неожиданностью, во всяком случае:

«“Смятение чувств” вы про себя писали?»[[659]](#endnote-633)

«Ах, нет, нет, это про одного друга молодости…»

Звучит не очень убедительно.

Меня берет жалость, и я спешно помогаю ему выйти из затруднения.

Я знаю, что он близок с Фрейдом.

(Иначе я бы, конечно, и не ошарашивал бы его таким, может быть, малотактичным вопросом!)

И перевожу разговор на расспросы о великом венце.

Его «Фрейд», «Месмер» и «Мэри Беккер Эдди» еще не написаны[[660]](#endnote-634).

И многое из того, что войдет потом в книгу, он мне рассказывает на словах.

Больше того.

Многое из того, что в книгу не войдет.

{292} Он очень живо передает ту особую патриархальную атмосферу, которая царит за овальным четверговым столом[[661]](#endnote-635), среди богототворимого профессора и страстных его адептов.

Непередаваемую атмосферу первых шагов открытий, воспринимаемых как откровения. Безудержную ферментацию мыслей от соприкосновения друг с другом. Бурный творческий рост и восторг. Но, не меньше того, и теневую сторону фрески этой новой Афинской школы, где новый Платон и Аристотель слиты в подавляющей личности человека с вагнеровским именем[[662]](#endnote-636).

Подозрительность и ревность друг к другу адептов.

А среди них: Штекель, Адлер, Юнг[[663]](#endnote-637).

Еще большая подозрительность к ним со стороны Фрейда.

Подозрительность и ревность тирана.

Беспощадность к тем, кто не тверд в доктрине.

Особенно к тем, кто старается идти своими ответвлениями, в разрезе собственных своих представлений, не во всем совпадающих с представлениями учителя.

Рост бунта против патриарха-отца.

Ответные обвинения в ренегатстве, в осквернении учения, отлучение, анафема…

«Эдипов комплекс», так непропорционально и преувеличенно торчащий из учения Фрейда, — в игре страстей внутри самой школы: сыновья, посягающие на отца.

Но скорее в ответ на режим и тиранию отца, отца, более похожего на Сатурна, пожирающего своих детей, чем на безобидного супруга Меропы Лайоса[[664]](#endnote-638) — отца Эдипа[[665]](#footnote-29).

И уже откалываются Адлер и Юнг, уходит Штекель…

Картина рисуется необыкновенно живо.

Разве это не неизбежная картина внутренней жизни небольшой группы талантливых фанатиков, группирующихся вокруг носителя учения?

И разве библейская легенда не права, материализовав в образе Иуды неизбежный призрак подозрений, витающих перед очами создателя учения?

Разве образ этот не менее вечен и бессмертен, чем образ сомневающегося прозелита, желающего все познать на ощупь, всунув пальцы, — и в фигуре Фомы неверующего?

А сама обстановка? — И уж не отсюда ли и образ орды, поедающей старшего в роде, неотвязный образ в учении Фрейда?

А может быть, сама обстановка его окружения — неизбежное «возрождение» форм поведения, когда бытие поставлено в аналогичную {293} атмосферу замкнутого клана и обстановку почти что родового строя?!

Однако почему же я так горячусь, касаясь внутренней атмосферы группы ученых, давно распавшейся и во многом сошедшей со всякой арены актуальности?!

Не считая того, что сам отец Сатурн достаточно давно почил от борьбы и схваток.

Конечно, оттого, что я уже с первых строк описания сошел с рельс описания обстановки внутри содружества Фрейда и что я давно уже описываю под этими чужими именами во всем похожую обстановку, из которой я сам выходил на собственную дорогу.

Такой же великий старец в центре.

Такой же бесконечно обаятельный как мастер и коварно злокозненный как человек.

Такая же отмеченность печатью гениальности и такой же трагический разлом и разлад первичной гармонии, как и в глубоко трагической фигуре Фрейда. И как лежит эта печать индивидуальной драмы на всем абрисе его учения!

Такой же круг фанатиков из окружающих его учеников.

Такой же бурный рост индивидуальностей вокруг него.

Такая же нетерпимость к любому признаку самостоятельности.

Такие же методы «духовной инквизиции».

Такое же беспощадное истребление.

Отталкивание.

Отлучение тех, кто провинился лишь в том, что дал заговорить в себе собственному голосу…

Конечно, я давно соскользнул с описания курии Фрейда и пишу об атмосфере школы и театра кумира моей юности, моего театрального вождя, моего учителя.

— Мейерхольд!

Сочетание гениальности творца и коварства личности.

Неисчислимые муки тех, кто, как я, беззаветно его любил.

Неисчислимые мгновения восторга, наблюдая магию творчества этого неповторимого волшебника театра!

Сколько раз уходил Ильинский!

Как мучилась Бабанова!

Какой ад — слава богу, кратковременный! — пережил я, прежде чем быть вытолкнутым за двери Рая, из рядов его театра, когда я «посмел» обзавестись своим коллективом на стороне — в Пролеткульте[[666]](#endnote-639).

Он обожал «Привидения» Ибсена.

Несчетное число раз играл Освальда.

Неоднократно ставил[[667]](#endnote-640).

{294} Сколько раз в часы задумчивости он мне показывал, как он играл его, играя на рояле.

Кажется, что привлекала его тема повторности, которая так удивительно пронизывает историю фру Альвинг и ее сына.

И сколько раз он сам повторно на учениках и близких, — злокозненно по-режиссерски провоцируя необходимые условия и обстановку, воссоздавал собственную страницу творческой юности — разрыв со Станиславским[[668]](#endnote-641).

Удивительна была любовь и уважение его к К[онстантину] С[ергеевичу].

Даже в самые боевые годы борьбы против Художественного театра.

Сколько раз он говорил с любовью о К. С., как высоко ценил его талант и умение.

Где, в какой поэме, в какой легенде читал я о том, как Люцифер — первый из ангелов, подняв бунт против Саваофа и «быв низвергнут» — продолжает любить его и «источает слезы» по поводу не гибели своей, не отлучения, но по поводу того, что отрешен от возможности лицезреть Его?!

Или это из легенды об Агасфере?

Что-то от подобного Люцифера или Агасфера было в мятущейся фигуре моего учителя.

Несоизмеримо более гениального, чем всеми признанный «канонизированный» К. С.

Но абсолютно лишенного той патриархальной уравновешенности, принимаемой за гармонию, но, скорее, граничащей с тем филистерством, известную долю которого требовал от творческой личности еще Гете.

И кто лучше, чем сановник Веймарского Двора, своею собственной биографией доказал, что эта доля филистерства обеспечивает покой, стабильность, глубокое врастание корней и сладость признания там, где отсутствие его обрекает слишком романтическую натуру на вечные метания, искания, падения и взлеты, превратности судьбы и часто — судьбу Икара, завершающую жизненный путь Летучего голландца…

В тоске по К. С., этому патриарху, согретому солнечным светом бесчисленно почковавшихся вторых и третьих поколений почитателей и ревнителей его дела, было что-то от этой слезы Люцифера, от неизреченной тоски врубелевского «Демона».

И я помню его на закате, в период готовящегося сближения с К. С.[[669]](#endnote-642)

Было трогательно и патетично наблюдать это наступавшее сближение двух стариков.

Я не знаю чувства К. С., преданного в последние годы своей жизни {295} творческим направлением собственного театра, отвернувшегося от него и обратившегося к вечно живительному источнику творчества — к подрастающему поколению, неся ему свои новые мысли вечно юного дарования.

Но я помню сияние глаз «блудного сына», когда он говорил о новом воссоединении обоих «в обход» всех тех троп, сторонних истинному театру, от предвидения которых один бежал на пороге нашего столетия и своего творческого пути, а другой отрекся десятки лет спустя, когда взлелеянный заботливой рукой Немировича-Данченко бурьян этих чуждых театру тенденций стал душить самого основоположника Художественного театра.

Недолга была близость обоих.

Но не внутренний разлад и развал привели к разрыву на этот раз. Вырастая из тех же черт неуравновешенности нрава, одного унесли к роковому концу биографии трагические последствия собственного внутреннего разлада. Другого — смерть…

Но в те долгие годы, когда, уже давно пережив собственную травму, я примирился с ним и снова дружил[[670]](#endnote-643), неизменно казалось, что в обращении с учениками и последователями он снова и снова повторно играет собственную травму разрыва со своим собственным первым учителем.

В отталкиваемых вновь переживая собственное грызущее огорчение; в отталкивании — становясь трагическим отцом — Рустемом, поражающим Зораба[[671]](#endnote-644) — как бы ища оправдания и дополнения к тому, что в собственной его юности совершалось без всякого злого умысла со стороны «отца», а принадлежало лишь творческой независимости духа «прегордого сына».

Так видел я эту драму.

Может быть, недостаточно объективно.

Может быть, недостаточно «исторично».

Но для меня это дело слишком близкое, слишком родное, слишком «семейная хроника».

Ведь по линии «нисходящей благодати», через рукоположение старшего, я же в некотором роде сын и внук этих ушедших поколений театра…

Во время встречи с Цвейгом я, конечно, обо всем этом не думаю.

А внимательно слушаю его.

Потом развлекаю его, показывая фотографии из фильма «Октябрь».

Он захлебывается от удовольствия и очень несдержанно хвалит их.

Хвалит и каким-то странным, чуть-чуть плаксивым голосом, немного нараспев.

{296} Он хочет хотя бы одну на память.

«Ах, как они хороши! Ах, как прекрасны!..»

Я предлагаю одну — по моему выбору.

«Ах, как прекрасны! Как хороши… *(не меняя напевного ритма!)*

… Я хотел бы другую *(и снова)*… Как хороши… Как прекрасны…

Если вам не жаль…»

Конечно, мне не жаль.

Я его очень люблю.

### Из главы «После дождика в четверг»[[672]](#endnote-645)

Я как-то так далек от живых, что расстояние это больше, чем расстояние между живыми и мертвыми.

И отсюда те и другие мне равно близки или… далеки.

И, может быть, мертвые даже ближе живых.

Но разницы между ними нет.

Живые мне кажутся призраками.

Призраки — живыми.

И живая Юлия Ивановна — три дня тому назад — пожалуй, менее реальна, чем воображаемая и памятная сейчас.

Мертвый Хмелев где-то со мною, а с живым мы почти перестали знаться[[673]](#endnote-646).

Всеволод Эмильевич, Немирович, Хазби или Кадочников[[674]](#endnote-647), Станиславский[[675]](#endnote-648) и Елизавета Сергеевна[[676]](#endnote-649)…

Чем они дальше, менее реальны, менее ощутимы, [тем ближе], чем лишенные для меня реальности те, кого видишь живьем.

## Из книги «Пушкин и Гоголь»

[Январь 1947][[677]](#endnote-650)

I made my escape <Я убежал. — *англ*.> в… кино!

Здесь возможен был и любой [выход] — в сущности дела, как и любая трансплантация в новый medium.

Иначе дело с Охлопковым.

Там — видимо, все-таки при чуть-чуть меньшей индивидуальности than with me <чем у меня. — *англ*.> — он остается «навек ушибленным».

И в манере говорить, и в манере интриговать, и в манере ставить — неумелый сколок с Мейера, только, конечно, вульгаризированный.

Чистый «плагиат» в планировке театра.

И как, боже мой, перепевна «Молодая гвардия»[[678]](#endnote-651).

И в сцене связыванья — типичный мейерхольдовский ausser Rand und Band <здесь: неистовство. — *нем*.> (Пошлепкина по столу).

{299} И офицеры на кровати у Любки Шевцовой — сколок с «Бубусовского» перепева самим Мейером своего же лорда Генри, в игре этого эстрадного рассказчика, что выбросился в окно[[679]](#endnote-652).

И тюрьма — в манере «Озера Люль» и «Д. Е.».

Охлопков — весь сколок.

Непременный атрибут — дикая вражда к источнику обирания: ненависть Охл[опкова] к Мейеру (и Мейера-Uranus’а — к нему).

Мой период острого Эдипа к нему.

Ausgleich <Примирение. — *нем*.> — после лет единоборства с призраком.

(Надпись Мейера на фото мне[[680]](#endnote-653).)

Еще в «Валькирии»… полемика с «Тристаном»: горизонтально-плоско (Trist[an]) — вертикально-вглубь (Walk[üre]).

Чем-то я, конечно, в его clutch <здесь: в тисках. — *англ*.> в «Иване».

Кольцо Мейера из его Грозного[[681]](#endnote-654) — у Черкасова на первой съемке на пальце.

У меня на премьере «Мудреца» (оба раза бралось у Эсфири Шуб[[682]](#endnote-655)).

[Без даты][[683]](#endnote-656)

Эдип же еще очень нужен!!! не только в треугольнике Пушкина, но еще и… как основа трагедии Гоголя!!! в отношении Пушкина!!! (maybe even more) <(возможно, даже больше. — *англ*.)>.

{300} Personal staff <Личное основание. — *англ*.>

The impossibility for me to work on the theatre <Невозможность для меня работать на театре. — *англ*.>:

куда ни глянешь — куда ни ступишь, Мейером уже все сделано. Мейер везде!

И не случайно вот тут, здесь я вспоминаю из Гоголя же! Из Шпоньки:

«То представлялось ему, что он уже женат, что все в домике их так чудно, так странно: в его комнате стоит, вместо одинокой, двойная кровать. На стуле сидит жена. Ему странно; он не знает, как подойти к ней, что говорить с нею; и замечает, что у нее гусиное лицо. Нечаянно поворачивается он в сторону и видит другую жену, тоже с гусиным лицом. Поворачивается в другую сторону — стоит третья жена. Назад — еще одна жена. Тут его берет тоска. Он бросился бежать в сад; но в саду жарко. Он снял шляпу, видит: и в шляпе сидит жена. Пот выступил у него на лице. Полез в карман за платком — и в кармане — жена; вынул из уха хлопчатую бумагу — там сидит жена… То вдруг прыгал он на одной ноге; а тетушка, глядя на него, говорила с важным видом: “Да, ты должен прыгать, потому что ты теперь женатый человек”. Он к ней — но тетушка уже не тетушка, а колокольня. И чувствует, что его кто-то тащит веревкою на колокольню. “Кто это тащит меня?” жалобно проговорил Иван Федорович. “Это я, жена твоя, тащу тебя потому, что ты коло кол”. “Нет, я не колокол, я Иван Федорович!” жалобно кричал он. “Да, ты колокол”, говорил проходя мимо полковник П\*\*\* пехотного полка. То вдруг снилось ему, что жена вовсе не человек, а какая-то шерстяная материя: что он в Могилеве приходит в лавку к купцу. “Какой прикажете материи?” говорит купец: “вы возьмите жены, это самая модная материя! Очень добротная! из нее все теперь шьют сюртуки”. Купец меряет и режет жену. Иван Федорович берет под мышку, идет к жиду, портному. “Нет”, говорит жид, это дурная материя! Из нее никто не шьет себе сюртука…»

Почему мой факт облекается в воспоминание образа Гоголя о «жене везде»? Вероятно, потому, что по этому поводу (по такой же obsession <навязчивой идее. — *фр*.> в психике Гоголя) и мог возникнуть и *возник*, вероятно, сам этот образ!!!!!!!

(Как Гоголь себя экстраполирует в произведения, он же сам пишет, до *какой* степени!)

## Из лекции о музыке и цвете в «Иване Грозном»[[684]](#endnote-657)

[Март 1947]

Когда я работаю с Прокофьевым, Сергей Сергеевич всегда требует очень большой точности задания, и чем сложнее задание, чем жестче оно по своим рамкам, тем более охотно он работает.

Такие задания дают ему настоящий упор, с которого можно начинать работать.

Когда предметы на сцене поставлены у вас заранее, вы уже не вольны играть «как угодно», вы строите свое действие, уже сообразуясь с этими предметами. Самое трудное — работать на пустой сцене, когда у вас нет элемента, на который бы вы могли опираться. Тогда вы себе создаете искусственный центр движения — место, которое служит опорой.

То же самое — в нашей работе с актером. Он берет эту жесткую рамку за основу и на этой основе вырабатывает свое личное понимание. Когда говоришь: здесь должен быть плясовой мотив — то, казалось бы, этим все сказано. А здесь может быть что угодно, то есть диапазон здесь необъятный, но в определенных линиях. Очень плохо, если актер, договорившись с режиссером о рисунке роли, будет лишь удовлетворительно исполнять этот рисунок. Актер должен уметь вкладывать в него все свое эмоциональное богатство, чтобы не только ритм и пространственный рисунок были соблюдены, но чтобы в них вошла полнота эмоций.

… Так же как Прокофьев любит писать по очень точной схеме, и это его увлекает, и он особенно силен в этом — так же быть и с актерами. Совершенно так же обстоит дело и с художниками. Скажем, вы должны художнику задать схему того, что вам нужно — с приблизительным размещением. Там нужна поднятая площадка, тут лестница и т. д. Хороший художник берет это за основу. Ни в коем случае не сковывайте его творческое воображение — какая будет лестница, как она будет вписана в колоннаду, какой формы будут окна, кто будет за окном. Это он должен {302} свободно делать. В этом отношении можно сослаться на пример Мейерхольда, когда он, ставя «Маскарад», работал с художником Головиным. По точной режиссерской мизансцене[[685]](#endnote-658) Головиным были сделаны непревзойденные декорации. А когда Мейерхольд работал с менее крупным художником над «Дамой с камелиями»[[686]](#endnote-659), то оказалось, что видна схема, которая дана была режиссером и которую художник лишь раскрасил. В таких случаях режиссеру приходится либо вылезать за пределы отведенной ему творческой мысли, либо довольствоваться подобным декоративным «оформлением». Когда вы имеете дело с крупным художником — вы можете ему дать любое задание. Он будет им «связан» точно так же, как режиссер «связан» сюжетом и ситуацией. В них режиссер чувствует опору. Поэтому я всю жизнь пишу себе сценарии, хотя терпеть не могу писать «на себя»…

## Из статьи «Тридцать лет советского кинематографа и традиции русской культуры»[[687]](#endnote-660)

От «Соньки — Золотой ручки» до «Сильного человека» (по Пшибышевскому) и от «Дяди Пуда» до «Навьих чар» и «Девьих гор»[[688]](#endnote-661) «киношники» затопляли зрительское любопытство уголовщиной; фарсово-балаганным «юмором», перепевами «декаданса» и «модернизма», переложенными в самые низкопробные, «общедоступные» и облубоченные формы. Все это шло здесь на потребу жадного до сенсации, щекотанья нервов мещанства — основного потребителя кинопродукции.

Атмосфера романов Вербицкой и Нагродской, арцыбашевского «Санина»[[689]](#endnote-662) или уайльдовского «Дориана Грея» дурманом растекалась по раззолоченным «Паризианам», «Мажестикам» и «Пикадилли», уже сменившим своей самодовольной роскошью те жалкие кинотеатрики, которые когда-то ютились в обыкновенных квартирах, где зрительный зал составлялся из гостиной {303} и столовой, объединенных проломом стены, а проекционная будка ласточкиным гнездом прикреплялась к наружной стене во двор.

Дела шли блестяще. Кино входило в моду и становилось равноправным местом развлечения «золотой молодежи», ни в чем не уступая другим очагам беззаботного времяпрепровождения буржуазного и аристократического «бомонда».

## Из статьи «О стереокино»[[690]](#endnote-663)

В XVIII веке вступает еще один новый вид объединителя сцены и аудитории — свет.

Это отмечает, например, А. Кайатт Мэйор в своей монументальной биографии семейства Бибиена, насчитывающего четыре поколения архитекторов и театральных декораторов[[691]](#endnote-664):

«В то время как электричество изолирует нашу сцену, делая ее подобием картины, обрамленной мраком, прежний свет свеч разливался и играл почти равномерно повсюду. Единство получалось полным, когда один и тот же мастер строил и декорации, и отделку зрительного зала. В таких случаях сложный архитектурный узор кулис перешагивал через просцениум, завоевывая и зрительный зал, отделанный в том же стиле».

Магический эффект от подобного архитектурно-светового слияния театрального помещения с убранством сцены могли наблюдать {304} те, кому приходилось видеть в первые годы революции спектакль «Маскарад» в б. Александринском театре в Петрограде. Спектакль тогда еще игрался при свечах, а поразительные порталы и декорации Головина сливались в единый органический ансамбль с архитектурным убранством зрительного зала.

## Pro domo sua[[692]](#endnote-665)

[7 января 1948]

Besides everything in my unity craze look at my signature <Помимо всего прочего в моей мании единства — посмотрите на мою подпись. — *англ*.>. Very long ago <Давно-давно. — *англ*.> в эпоху «Кино Малая Дмитровка, 6» еще М. А. Бойтлер[[693]](#endnote-666) читал ее как… эмбрио!

A noter <Отметьте. — *фр*.> помимо этого предметно образного чтения:

круг (внизу flattened <сплющенный. — *англ*.>), но круг не абсолютного эгоцентризма, но с outflowing <вытеканием. — *англ*.> остального.

(Это [вытекание] и как переплыв «кадра» в монтажную сюиту. И, вероятно, [показательно] характерологически: always ready to give one’s knowledge away (as opposed <всегда готов отдать свои знания в противоположность. — *англ*.> par exemple <например. — *фр*.> Мейерхольду). Не:

NB. But why shouldn’t I sign this way?!! It approaches the Yin Yang formula <А почему бы мне не подписываться таким образом?!! Это приближается к формуле Инь-Ян. — *англ*.>:

{305} Let’s try it out: then this page will be the birth place of this new signature <Что ж, попробуем: тогда эта страница станет местом рождения новой подписи. — *англ*.>!

NB. By the way it is a synthesis of two variants which did exist <Кстати, это синтез двух вариантов подписи, которые существовали. — *англ*.>:

One and the same upside down! (Mirror.)

Great!!! <Такая и она же перевернутая! (Зеркало.)

Замечательно!!! — *англ*.>


## **{****306}** Из «Мемуаров»

### Прощай[[694]](#endnote-667)

«Последний раз я видел Вас так близко…»[[695]](#endnote-668)

Почему эта пошлая фраза, предшествующая образу еще более пошлого «лилового негра» и пошлой рифме «Сан-Франциско», приходит на ум, когда хочется записать боль последней встречи с ним? Боль за обстановку этой встречи.

Боль, быть может, помноженную на острое предчувствие, что эта встреча последняя?

И как ни странно, вероятно, эта первая строка пришла на ум именно не [сама] по себе, а из-за второй.

Именно из-за той, где действует кошмарный «лиловый негр».

Ибо этот лиловый негр… «вам подает манто».

В «манто»-то и дело.

А строчка цитаты возникла так, как, видимо, возникали эпиграфы у Пушкина: эпиграфы Пушкина, в которых следует читать вторую — непроизнесенную — строку, которую неминуемо на ум приводит строка первая — записанная.

Эту особенность пушкинских эпиграфов подсмотрел неисправимый литературный voyeur <вуайерист. — *фр*.> Шкловский[[696]](#endnote-669).

(Обозначение, может быть, и обидное, но точное. And I do mean it <Именно это я и хочу сказать. — *англ*.>!)

Конечно, это не *было* манто.

Это было обыкновенное, темного цвета пальто.

Мужское.

И ничего особенного с этим пальто, по существу, не происходило.

Его набрасывал один человек — ростом поменьше — другому человеку — ростом побольше.

И разница была между ними лишь в том, что один держался прямо — немного прямее, чем нужно, — и это придавало ему характер вызова.

А другой — значительно более высокий — имел фигуру надломленную, и казалось, что пальто, накинутое на его плечи, только увеличивало груз, который давил эти плечи к земле.

Вызывающая осанка первого, подававшего второму пальто, — и руки, протягивавшие этот кусок скроенного сукна, — не случайно носили такой отпечаток.

В самом действии действительно был вызов.

Руки слегка дрожали. От боли. От горечи.

От горечи и боли, которые испытываешь за унижение другого.

За унижение другого. Глубоко любимого. Обожаемого…

{307} Руки дрожали.

Дрожали еще и от сознания того, что не пальто протягивать первому — достоин второй, но недостоин развязать ремни сандалий ног его.

Впрочем, ноги другого были плотно одеты в галоши.

До этого они ступали по белым плитам, покрытым красным ковром.

Носок сапога входил в носок галоши.

И сейчас один сидел в другом плотно.

Впритирку.

Но от этого ничего не менялось.

Руки дрожали.

В сознании развязывались ремни сандалий.

И будь под их ногами не квадратный булыжник мостовой сердца Москвы, обнесенного стенами, а пыльная дорога Сирии или Палестины, молодой человек, подававший пальто, вероятно, благоговейно прикасался бы концами губ к пыли следа, оставляемого за собой твердой поступью ноги согбенного учителя.

И будь в руках его порфира и виссон, ученик покрыл бы мученические плечи учителя именно ими и на раны возлил бы утоляющие боли масла…

Но сукно — не парча.

И кто сказал, что пальто подавал молодой человек?

Этому молодому человеку за сорок.

Фигура его, как говорят портные, — корпулентная.

И если он два дня сряду не пройдется гулять, на лестницу он станет взбегать (по дурной привычке молодости он всегда бежит по лестницам)

с неизменной одышкой и сердцем, клокочущим в груди не от одних чувств…

И… quand même <все же. — *фр*.>.

А может быть: tant pis <тем хуже. — *фр*.>.

Купола соборов такими писал Головин[[697]](#endnote-670).

Резко освещенными снизу и с острым концом луковиц, уходящих в темноту синего ночного неба.

Туда же уносился, вонзаясь в небесные своды, — Иван Великий[[698]](#endnote-671).

У подножия его мы казались особенно маленькими…

# **{****309}** Владимир Забродин«Мейер везде!»

— Мы не дивимся твоей печали о Нарциссе, — так прекрасен он был.

— Разве был Нарцисс прекрасен? — спросил ручей.

— Кто может знать это лучше тебя, — отвечали Ореады. — Он проходил мимо нас, к тебе же стремился, и лежал на твоих берегах, и смотрел на тебя, и в зеркале твоих вод видел зеркало своей красоты.

И ручей отвечал:

— Нарцисс любим был мною за то, что он лежал на моих берегах и смотрел на меня, и зеркало его очей было всегда зеркалом моей красоты.

 Оскар Уайльд. «Поклонник»

Каждый, ознакомившись с материалами, предложенными вниманию читателей выше, может понять, какими сложными были отношения С. М. Эйзенштейна к своему учителю, как они менялись во времени, насколько широк был их диапазон — от всепоглощающей любви до приступов острой ненависти (если ограничиться только эйзенштейновскими оценками этих отношений).

Ниже нам хотелось бы обратить внимание на некоторые особенности текстов Эйзенштейна, определить их специфические качества, ибо без понимания формальных свойств написанного иногда бывает трудно правильно истолковать содержание дневниковой ли записи, мемуарного ли очерка и т. п., адекватно прочитать заключенную в них информацию.

Как это ни покажется парадоксальным, для самого Сергея Михайловича написанное (текст) было достовернее, чем случившееся, произошедшее на самом деле, отсюда у него трансформация одного и того же события в различных описаниях, в зависимости от времени работы над текстом и его жанра.

Комментируя описание Сергеем Михайловичем первого впечатления от человека, во многом определившего смысл его будущей жизни, мы показали, насколько противоречив свод его свидетельств об этом ключевом событии, как сложно по воспоминаниям ученика восстановить реальную картину случившегося. Если воспользоваться терминами самого кинорежиссера, то можно сказать, что *образ события* для него всегда был важнее *изображения произошедшего*.

Итак, нам предстоит еще раз просмотреть те тексты Эйзенштейна, откуда нами извлечены фрагменты о Мейерхольде, и определить степень их соответствия реальным событиям и отношениям.

## 1

Казалось бы, с «Заметками касательно театра» иметь дело легче всего: записи в них датированы, и по датам легко восстановить последовательность суждений начинающего осмысливать законы театра служащего военного строительства об одном из новаторов этого искусства.

{310} Работа над «Заметками касательно театра» еще не осложнялась последующими событиями, конфликтами с учителем, в них отношение к идеям Мейерхольда должно предстать в первоначальной чистоте. Можно было бы рассмотреть их как своего рода камертон, по которому следует сверять дальнейшие изменения оценок Сергея Михайловича театральных свершений и литературных трудов учителя.

В период службы в военном строительстве Эйзенштейн принимал участие в работе любительского драматического кружка. На сцене в Вожеге, как он сам писал впоследствии в набросках к главе «Мемуаров» «Случай Гадкого Утенка, так и не ставшего Лебедем», его «коснулся божественный глагол»[[699]](#endnote-672). И действительно, судя по письмам к матери, он поставил там свой первый спектакль. 3 февраля 1919 года он сообщал о предстоящем событии: «Прости, что так мало и редко пишу, но я сейчас занят “превыше главы” с устройством спектакля, ибо 85 % лежит исключительно на мне: вся режиссура, устройство всех декораций (3 перемены) и вагон бутафории (style grotesque!) и вдобавок еще сам играю и самую, кажется, трудную (по “неблагодарности” и неясности обрисовки) [роль], ибо ничто <sic. — *В. З*.> с ней справиться не умеет: “ты не смотри, что она маленькая — маленькая, да вонючая!”» Далее сообщалось, что «надо малевать бутафорский шкаф и деревья — пятнами», и завершалось сообщение режиссерским кредо: «… стараюсь осуществить в полной мере мои grotesque’ные замыслы и бреды» и сетованиями на то, что «очень тяжело, что приходится почти все делать лично — никому не доверишь — непременно влипнут в дешевый провинциальный трафарет»[[700]](#endnote-673).

Позднее, в Великих Луках, он поставил «Двойник» Аркадия Аверченко (две редакции), «Зеркало» Ф. М. Случайного (псевдоним) и «Марат» А. Амнуэля. Пьесу «Зеркало», написанную комиссаром военного строительства (чью настоящую фамилию до сих пор не удалось разыскать), Эйзенштейн также решал в гротескной манере. В архиве сохранилось его обращение к актерам[[701]](#endnote-674).

«Заметки касательно театра», которые Сергей Михайлович начал набрасывать, по его собственным словам, «на листочках» в мае 1919 года, опирались на самостоятельный театральный опыт (пусть и любительский). Соображения юного неофита о принципах постановки средневековых мираклей и мистерий, оценка идей Крэга и Мейерхольда, воображаемое воплощение самых разных пьес (в том числе и своих драматургических опусов) — все это, как свойственно и позднему Эйзенштейну, стимулировалось собственной практикой и зачастую ставило проблемы, к которым его скромные опыты не имели прямого отношения.

Первой записью, где упоминаются спектакли Мейерхольда, как будто можно считать ту, которая обозначена двойной авторской датой: «Торопец. 22/VI Холм. 03/V». Однако то обстоятельство, что предшествующая дата записана ниже, чем последующая, заставляет насторожиться. Ведь принятая форма записи двойных дат иная: сначала (выше или левее) ранняя, затем {311} (ниже или правее) поздняя. В конце концов, у каждого может быть индивидуальная привычка записывать даты.

Но на первом листе тетради, которую эта запись начинает, — на это обращалось внимание в комментарии — стоит иная последовательность: «22/VI 3/X». Пока зафиксируем расхождение между двумя авторскими датировками.

Вторая запись, где упоминается имя Мейерхольда, датирована «Холм. 13/VI‑19». Но этим же числом помечена и еще одна, где также упоминается Всеволод Эмильевич: «13 июня. Эшелон. Режица». Понятно, что в один день Эйзенштейн не мог находиться в разных местах и что здесь одна из дат ошибочная.

По счастью, по письмам Сергея Михайловича к матери можно восстановить его реальное местонахождение в тот или иной отрезок времени военной службы: 3 мая 1919 года он был в Двинске, 13 июня — в Режице, в Торопце — 22 июня, а в Холме оказался не раньше конца июня. И соответственно мы должны принять в качестве точной датировки первой записи 3 октября, а второй — 13 июля. Эйзенштейн при датировках ошибся дважды: первый раз вместо римской цифры X он написал V, второй раз он просто забыл добавить еще одну палочку в цифре VII. Это довольно частое явление у Эйзенштейна. Позднее в письмах к матери из Москвы он апрель, где следовало бы ставить «IV», обозначает с помощью «VI».

Чтобы окончательно разобраться с текстами о Мейерхольде, включенными Эйзенштейном в первую тетрадь «Заметок», надо обратить внимание, как он определил жанровую характеристику этой тетради: «ДН», то есть дневник. Характер этого «дневника» очень далек от канонического, поскольку первая запись носит заголовок «Мысли о репертуаре и драматической литературе вообще». Но сам Сергей Михайлович разделил свои записи в соответствии с внутренней логикой, смысл которой не совсем ясен, — на дневниковые и на «Заметки». Так, в последней записи из первой тетради, «Личность и харя», он дважды ссылается на «Заметки»[[702]](#endnote-675). В эту же тетрадь вложен черновой вариант первой записи, который начинается словами: «Какого цвета был предвечный хаос?» По всей видимости, именно он был написан в Торопце 22 июня 1919 года, однако на самом листе не стоит ни даты, ни указания места[[703]](#endnote-676).

Итак, можно заключить, что первая тетрадь была начата 3 октября в Холме и все записи в нее (вплоть до последней, датированной «20/Х‑19») занесены тоже в октябре. Почему именно в это время?

Здесь следует учесть, что в сентябре 1919 года Эйзенштейн был в Петрограде. Он приехал туда, чтобы перевезти в Холм матушку, которой в городе было и голодно, и одиноко. По приезде в Холм Сергей Михайлович, прочитавший и законспектировавший за месяц в Петрограде большое количество книг по истории театра, решил свести свои разрозненные записи, которые он начал еще в мае в Двинске, в тетради. И первая тетрадь как раз начинается общим рассуждением о роли театра в жизни. Видимо, эту попытку {312} следует рассматривать как своего рода компенсацию — ведь, находясь в Петрограде, Сергей Михайлович так и не решился в нем остаться, поступить на Курсы мастеров сценических постановок, ибо его заставил вернуться на военную службу «призрак голода». В своих письмах к матери из Великих Лук, куда он перебрался в ноябре, он сетовал на недостаточность у себя решительности при осуществлении своих намерений. Попытка обработки своих записей о театре была способом самоопределения. В первой записи чувствуется большая зависимость от книги Н. Н. Евреинова «Театр для себя», с третьей частью которой он познакомился еще в Двинске, и от статьи Оскара Уайльда «Упадок лжи». Мейерхольд пока еще для будущего его ученика — не определяющая фигура.

Однако через некоторое время выяснилось, что Эйзенштейну важнее разобраться в самом себе, чем определить назначение театра. Он заносит в тетрадь одну из ключевых для понимания биографии будущего деятеля искусств запись о «двойственности»: о делении своей жизни на «внешнюю» и «внутреннюю» и о желании добиться успеха и там, и тут. После внесения в тетрадь еще двух записей о работе над замыслом пьесы «Безликий» тетрадь забывается, записи в ней обрываются. Причину легко объяснить: Сергей Михайлович переезжает в Великие Луки, чтобы занять там новую должность.

Таким образом, даже попытка определить элементарные вещи — время и место первых упоминаний о Мейерхольде — показала, насколько усложняются самые простые вопросы, когда речь идет о молодом Эйзенштейне.

Гораздо более серьезные проблемы обнаруживаются при анализе второй и третьей тетрадей, в которых содержатся «Заметки касательно театра» и где имя Мейерхольда упоминается многократно. Обращает на себя внимание, что тексты в них занумерованы от № 1 до № 60. Отдельные датированы: дата первой записи из второй тетради — 13 мая 1919 года; последняя датированная запись из третьей тетради — № 59 — сделана 13 декабря 1919 года. Казалось бы, записи, которые датированы до октября 1919 года (а их набирается 55), должны быть помещены нами раньше «дневниковых» из первой тетради, коль скоро нами избран хронологический принцип.

Однако обратим внимание на запись под № 22. Она кончается авторским примечанием: «(№№ 19, 20, 21 и 22, переписанные с листков 3/VI — 4‑го, соответственно расширены и добавлены новыми мыслишками)»[[704]](#endnote-677).

Из этого авторского примечания следует, что при «переписывании с листочков» (то есть первоначальных текстов) автор их «расширял» и добавлял в фактически новые редакции записей «новые мыслишки». Вот ключ к расшифровке, который дает сам Сергей Михайлович: в тетради записи «с листочков» переписывались позднее, чем они реально делались. Но даты он иногда сохранял старые: в частности, № 19, озаглавленный «Миракли (разные мысли при инсценировке)», датирован именно 3 июня {313} 1919 года. Но даты 4 июня в тетради нет, Эйзенштейн при обработке «листочков» по каким-то причинам снял раннюю датировку

Вернемся еще раз к записи, датированной «13 июня. Эшелон. Режица», включенной во вторую тетрадь под № 23. В ней речь идет о постановке И. Лапицким оперы Жака Оффенбаха «Сказки Гофмана» в Петрограде в Театре музыкальной драмы, а также о решении Эйзенштейном того же спектакля. Сергей Михайлович предлагает иную режиссерскую и декоративную трактовку этого произведения: персонажи изображаются не как куклы, а как марионетки, декорация описывается как система ширм. Сохранились эскизы. Один из них подписан: «Sir Gay 12/III‑20»[[705]](#endnote-678). Псевдоним Эйзенштейна легко расшифровывается — это английская транскрипция его имени. В таком написании оно прочитывается как «Сэр Весельчак». Но нам интересна дата — март 1920 года. Что же получается? Текст лета 1919 года описывает декоративное решение весны 1920‑го? «Сэр Весельчак» еще и предсказатель будущего?

Впрочем, в самом тексте содержится авторское уточнение, которое даст нам возможность привязать его к марту 1920 года. Итак, разберемся: «Стиль отделки — утрированный (здесь сказываются поучения Мейерхольда) Bidermeier (хотя, виноват, это, кажется, я говорил М. П. в прошлое лето, а тогда у меня Мейерхольда еще не было — выясню по каталогу — это весьма интересно для меня!)»[[706]](#endnote-679).

Если довериться авторской датировке — июнь 1919 года, то разговор с М. П. (Марией Павловной Ждан-Пушкиной — балериной Театра музыкальной драмы) происходил летом 1918 года. Это решительно противоречит ходу реальных событий: Эйзенштейн впервые увидел М. П. не раньше ноября 1918 года в Вожеге, куда она приехала к сестре лечиться от туберкулеза. Разговоры с М. П. проходили весной и летом 1919 года (до июля, когда сестры Пушкины с матерью уехали в Петроград). А запись делается год спустя, то есть не ранее исполнения эскиза — в марте 1920 года.

Кстати, в той же записи № 23 содержится еще одна отсылка к «будущему»: размышляя о «черном сплошном тоне» Эйзенштейн пишет: «… см. одну из будущих заметок». Это заметка № 48, им не датированная, однако относящаяся, по его свидетельству, к более позднему времени. Мы можем сделать предварительный вывод, что, приступая к сведению записей в тетради, Сергей Михайлович как-то их перед этим систематизировал и все уже имел в первоначальной редакции. Поскольку последняя датированная запись помечена 13 декабря 1919 года, можно предположить, что заполнение тетрадей началось не раньше этого срока.

И наконец, последнее, что связано с записью № 23, быть может, самое важное. Сергей Михайлович пишет в ней о книге Мейерхольда «О театре», на которую в «Заметках касательно театра» неоднократно ссылается. По всей видимости, речь идет о покупке своего экземпляра, с которым можно было бы работать (отсюда ссылка на каталог — имеется в виду список книжных покупок, который Сергей Михайлович время от {314} времени вел). Не будем уточнять, когда он прочел ее впервые: сейчас для нас важно другое.

В первом разделе настоящей книги воспроизведены пометы Сергея Михайловича на книге его будущего учителя. И первые пометы относятся к октябрю 1919 года. Эйзенштейн был в Петрограде в сентябре 1919 года и, надо полагать, именно тогда приобрел экземпляр книги «О театре» для работы. В это же время он читал и журнал «Любовь к трем апельсинам». В архиве сохранилась его запись, помеченная: «15/IX‑19. Петербург», начало которой мы процитируем: «Прочел на днях целый ряд “под Гоцци”, “под Тика” etc. (Люсциниус, Мейерхольд, Соловьев etc.) и, думая о методах творения в “духе”, напр. Commedia dell’arte, мистерий etc., невольно вспоминаю (опять же мною в желательном мне смысле преломленном виде) слова С. Радлова (на диспуте о “методах импровизации”)…»[[707]](#endnote-680). Это не что иное, как черновик, позднее обработанный в запись под № 60 «“О мертвом искусстве подражания” и о “подражательном” творчестве», которой заканчивается третья тетрадь. Характерно, что в окончательном виде эта запись лишилась даты и места написания.

Кстати сказать, и другие черновые записи, сделанные во время пребывания в Петрограде, при переработке были подвергнуты такой же операции. К примеру, тексты под номерами 37, 38 и 39, где речь идет о публикациях журнала Доктора Дапертутто, не могли быть написаны ранее сентября. Тем не менее первый из них датируется 9 августа. Правда, два последующих даются без датировки, а все три не привязываются к конкретному месту написания. Почему тексты, набросанные вчерновую в Петрограде, так странно перемещены во времени? Почему ни на одном из них не указан Петроград? Вопросов можно задавать много, но, к сожалению, некому на них ответить.

Думается, можно закончить демонстрацию разного рода загадок, содержащихся в «Заметках касательно театра». Видимо, придется смириться и с тем, что не удастся, как бы этого ни хотелось, найти на каждую из них свою разгадку.

Все-таки можно с уверенностью утверждать, что записи о театре Эйзенштейн начал систематически вести с мая 1919 года в Двинске. В письме к матери от 17 июня 1919 года из Режицы Сергей Михайлович писал: «Благодарю Бога за свою обильную фантазию: усиленно занимаюсь выработкой принципов инсценировки и постановкой (много рисунков и заметок) средневековых мираклей “Сказок Гофмана”, “Гамлета” и т. д. Даже драматическими творениями занимаюсь и много читаю, очень интересные книги — специально театральные»[[708]](#endnote-681).

И действительно, запись № 19 «Миракли (разные мысли при инсценировке)» помечена 3‑м июня, а рисунки к мираклю «Королева Теодора» — 3 и 4‑м июня[[709]](#endnote-682). Черновая запись о «Сказках Гофмана» наверняка была сделана в июне во время бесед с Марией Павловной Ждан-Пушкиной. Запись № 7, где речь идет о постановке «Гамлета» без декораций, могла быть сделана и раньше — в мае.

{315} При переработке этих записей Сергей Михайлович не избежал анахронизмов: первая запись о мираклях датирована 18 мая (помещена в тетрадь под № 6), но по содержанию она могла быть написана только после 3 июня, поскольку в июньской записи есть классификация мираклей по группам, на которую в майской записи он ссылается. Хронологический порядок первоначальных записей, скорее всего, был иным, чем их расположение в «Заметках касательно театра».

Более точно время начала записей можно установить по письмам Эйзенштейна к матери. В письме от 7 мая 1919 года он пишет: «За последнее время стараюсь побольше читать. Сейчас увлечен Peer Gunt’ом Ибсена, Paralipomena Шопенгауэра и др. умными вещами»[[710]](#endnote-683). А первая из трех «Заметок касательно театра», в которых идет речь о сценическом решении «Пер Гюнта» Ибсена, датирована 13 мая 1919 года.

Самые первые записи в какой-то мере соответствуют датам, поставленным автором при их окончательной обработке. Кстати, упоминание чтения Шопенгауэра помогает понять и структуру будущих сводных «Заметок касательно театра» — это не систематическое, а мозаичное изложение предмета, собрание разного рода заметок, организованных в целое простой нумерацией отрывков (у Шопенгауэра — §, у Эйзенштейна — №). Конечно, это в некоторой степени авторское лукавство, но оно позволяет сохранить за собой свободу перехода от отрывка к отрывку, как бы необязательность течения авторского изложения предмета, разного рода отступлений и т. п. Неудивительно, что Эйзенштейн постоянно ссылается в этой работе на Шопенгауэра и его труды.

Нам осталось только объяснить, почему именно в Великих Луках Эйзенштейн обработал свои разрозненные записи в связный текст. Как мы уже упоминали, в этом городе Сергей Михайлович осуществил три свои режиссерские работы.

Еще 30 декабря 1919 года он написал матушке: «Вчера же “влились” в здешний культурно-просветительный клуб (несколько соединенных учреждений), где очень мило и даже уютно. Начинает кипеть театральная деятельность»[[711]](#endnote-684). А 6 января 1920‑го уточнял характер этой деятельности: «… я пишу Тебе, а затем буду писать монтировку комедии, которую мы скоро будем ставить, и готовить “вступительное слово актерам” по другой, тоже предполагающейся к постановке…»[[712]](#endnote-685). Речь идет о монтировке комедии А. Аверченко «Двойник» (7 января 1920 года[[713]](#endnote-686)) и обращении к актерам, занятым в пьесе Ф. М. Случайного «Зеркало», написанном 8 января[[714]](#endnote-687). Спектакль был сыгран 9 февраля.

26 февраля сын сообщал матери: «… в течение недели я уже организую драматическую студию, конечно, первым долгом для себя и чтобы искупить то, что я не остался осенью в Петербурге, но когда я третьего дня докладывал о программе и организации студии общему собранию — все страшно заинтересовались»[[715]](#endnote-688).

По письмам нельзя установить, вел ли Сергей Михайлович в студии какие-либо занятия сам или был только слушателем. Из преподавателей {316} он называет двух: В. П. Лачинова, упоминая при этом, что тот играл «долгое время с Мейерхольдом», и художника К. С. Елисеева.

Вероятнее всего, работа над спектаклем была поводом, а организация студии — причиной, по которым Эйзенштейну пришлось обратиться к выработке своего театрального кредо. Точный срок начала работы над «Заметками касательно театра» по документам архива Сергея Михайловича нам определить не удалось, но, думается, не будет большой натяжкой отнести его к середине февраля 1920 года.

Попытаемся определить срок окончания работы над «Заметками». Последняя запись третьей тетради (№ 60) и первая запись четвертой связаны тем, что в них Сергей Михайлович обращается к публикациям журнала «Любовь к трем апельсинам». Связывает их упоминание В. Соловьева: в № 60 — и под своей фамилией, и под псевдонимом Люсциниус; а в записи из четвертой тетради, датированной 22 января 1920 года, речь идет о его программе лекций в Студии на Бородинской. Запись посвящена «расширению и обобщению и выделению некоторых частностей путем подчеркивания» закономерностей «геометризации mise-en-scène’ов». Эйзенштейн предлагает в этой записи различные геометрические соответствия персонажам трагедии Шекспира «Король Лир».

На последней странице записи — краткое резюме самого Сергея Михайловича: «Бредни безграмотного повторителя чужих слов». Датирована эта уничижительная самохарактеристика — 15 мая 1920 года. Чем она вызвана? Среди помет Сергея Михайловича на книге Мейерхольда «О театре» большинство относится как раз к этой дате («15/V‑20»). Нетрудно сделать вывод, что после очередного чтения (или просмотра) книги будущего учителя начинающий теоретик, уже завершивший изложение своей театральной доктрины и начавший следующую тетрадь, сопоставил свои взгляды с книгой Мейерхольда и пришел к неутешительным для себя выводам. Скорее всего, эта оценка относится только к записи о структуре «Короля Лира».

Можно предположить, что первая запись четвертой тетради, как и последняя предыдущей, сделаны до 15 мая 1920 года.

Интересно то обстоятельство, что после критического по отношению к себе резюме Эйзенштейн прекращает фиктивные датировки и записи в последней тетради приобретают совершенно другой характер. Их можно определить как рабочий дневник. 17 мая помечена заметка о строении пьесы Г. Гейерманса «Гибель “Надежды”», а затем 18 июля 1920 года, уже в Смоленске, Эйзенштейн делает выписки из книги Георга Фукса «Революция театра» и комментирует их. После разного рода драматургических фантазий, воображаемых спектаклей, начинается новый этап в жизни Эйзенштейна, который можно было бы назвать «годами учения».

Итак, доводов в пользу того, что «Заметки касательно театра» написаны в феврале — мае 1920 года, нами приведено достаточно. Они объясняют часть анахронизмов, которые бросаются в глаза при внимательном чтении текстов Эйзенштейна и сопоставлении их с другими документальными {317} источниками. При переработке черновых записей в окончательный текст резко возрастает число ссылок как на книгу Мейерхольда, так и на материалы журнала «Любовь к трем апельсинам». Практически многие из них можно рассматривать как более поздние вставки.

Хотя в общем направлении размышлений Эйзенштейн отталкивается от театральных идей Н. Н. Евреинова, с книгой которого «Театр для себя» он начал работать раньше (третья часть была у него в Двинске в мае 1919 года), влияние идей Мейерхольда (или ориентация на его идеи) стремительно возрастает. Весной 1920 года эти две фигуры в глазах Эйзенштейна равнозначимы, он словно устраивает перекрестную проверку концепций каждого из них теориями другого.

Весьма показательна в этом отношении последняя из приводимых нами записей четвертой тетради, сделанная в Смоленске 21 июля 1920 года.

Конечно, необходимо сказать несколько слов и о структуре первой законченной теоретической работы Эйзенштейна. Но трудность в том, что «Заметки» опубликованы не полностью. Третья тетрадь — самая объемная — напечатана примерно наполовину, а в оставшейся пока неизвестной читателю части содержатся записи, переработанные из текстов, написанных в Петрограде, когда Сергей Михайлович законспектировал книги, недоступные ему во время скитаний по глубинке. Так что более подробное освещение ранних воззрений Эйзенштейна на театр приходится пока отложить.

Оценивая эту работу Сергея Михайловича, можно руководствоваться разными соображениями, но хотелось бы обратить внимание на поиски им определенной формы высказывания. После неудачи с первым опытом сведения записей в единое целое (октябрь 1919 года) последовала вполне удавшаяся вторая попытка. Она имитирует форму дневника (при обработке в архиве вторая и третья тетради и отнесены к «Дневникам», хотя сам автор называет этот текст «Заметками» и разделяет эти две формы). Надо полагать, это сделано для того, чтобы зафиксировать рождение, становление, постепенное обогащение своего собственного понимания театра и его целей. Это свидетельство наступающей зрелости — ведь еще недавно Сергей Михайлович писал философическое эссе «Человек (Суета сует)», в котором замахивался на размышление о природе человека.

Нужно добавить, что трезвому пониманию своих возможностей способствовала и работа в театре. 10 апреля 1919 года состоялся еще один спектакль, где были сыграны пьесы, поставленные Эйзенштейном: новая, «Марат» А. Амнуэля, и вторая (сокращенная) редакция «Двойника» А. Аверченко. Спектакль, как и предыдущий, прошел только один раз. И для постановки следующей пьесы была приглашена профессиональный режиссер М. Арнольди. Поставленное ею «Взятие Бастилии» Ромена Роллана (в этом случае Сергей Михайлович работал в качестве художника) имело оглушительный успех и прошло пять раз. После этого Эйзенштейн перестает почти на целый год упоминать о режиссуре и пытается овладеть профессией декоратора.

## **{****318}** 2

Нельзя не обратить внимания на неустойчивость, колебательность отношения Эйзенштейна к Мейерхольду. Судя по «Заметкам касательно театра», таким оно сложилось еще до встречи со Всеволодом Эмильевичем, до периода учебы. Оценки Сергея Михайловича меняются в широчайшем диапазоне — от вознесения до небес спектаклей Мейерхольда до определения того, что он сделал, «мертвым».

Не будем цитировать то, что напечатано в этой книге (читатель уже мог обратить внимание на эту особенность), приведем несколько отрывков из документов, не включенных в нее.

Так, в записи № 49 постановка Мейерхольдом «Маскарада» названа «гениальной»[[716]](#endnote-689). Казалось бы, более высокую похвалу трудно вообразить. Но 9 мая 1920 года Эйзенштейн сделал следующую запись: «Бог создал тело, а затем вдохнул ему дух. Системе репетирования Вс. М[ейерхольдом] “Сестры Беатрисы” можно найти даже и библейское подтверждение! (см.: “О театре”)»[[717]](#endnote-690).

Вместе с тем в записи № 58 от 1 декабря 1919 года, найдя определение движения персонажей для своей пьесы «12 часов» — «полускольжение» — и добавив: «ассоциация: трактовка всех движений как танца в “…”, поставленной Мейерхольдом (“О театре”)», Сергей Михайлович словно пытается оправдаться: «м. б., и сие self-apology против обвинения в “подражании ради подражания” затеям Мейерхольда»[[718]](#endnote-691). Режиссерские решения Мейерхольда здесь трактуются как «затеи» (нельзя не почувствовать в таком определении иронического дистанционирования), но еще показательнее осознанная необходимость в «самозащите» (так в данном контексте переводится употребленное Эйзенштейном английское слово). Пока от неких возможных обвинений.

Недаром говорится, что лучшая защита — это нападение. В архиве Эйзенштейна есть неоконченная заметка (или, может быть, даже недописанная статья) «Frank Wedekind. Erdgeist» («Франк Ведекинд. “Дух земли”»). Между строчек уже написанного текста добавлен подзаголовок: «Скорее мелодрама, чем гротеск»[[719]](#endnote-692).

К сожалению, часть текста утрачена (и дело не в том, что трудно определить объем утраты, не сохранилась, судя по всему, как раз центральная — полемическая — часть заметки). Перед нами фрагменты незавершенного спора Эйзенштейна с концепцией гротеска, изложенной Мейерхольдом в статье «Балаган».

Надо сразу напомнить, что Всеволод Эмильевич не считал пьесы Ведекинда (как и «Незнакомку» Блока, и «Ваньку-ключника и шута Жеана» Ф. Сологуба) «гротескными». Напротив, он писал, что «они сумели удержаться в плане реалистической драмы», лишь «по-иному отдаваясь быту. И помог им в этом гротеск, с помощью которого им удалось достичь в области реалистической драмы необыкновенных эффектов». К тому же Мейерхольд сделал специальное примечание по поводу автора «Духа земли»: «К сожалению, {319} Ф. Ведекинду сильно вредит его безвкусица и постоянное тяготение к введению на сцену элементов литературщины»[[720]](#endnote-693).

Вот как начинает свою заметку (Полоцк, 12 июня 1920 года) Эйзенштейн: «Ну‑с, сего числа прочел “оффициально-засвидетельствованное долгожданное гротескное” произведение и разочарован». Не правда ли, ирония ощутима?!

Но дело для нас совсем не в том, прав ли был Мейерхольд, относя пьесы Ведекинда к «реалистическим жанрам», и насколько беззастенчив Эйзенштейн, с самого начала передергивая оценки того, с кем он собирается полемизировать. Обратим внимание на другое.

«“Гротеск представляет собою, гл. обр., нечто уродливо странное, произведение юмора, связывающего без видимой законности разнороднейшие понятия etc. …”, “гротеск стремится подчинить психологизм декоративной задаче” (Вс. Мейерхольд “О театре”). Подходя к гротеску по этим двум направлениям (в мотивах self-apology), убеждаешься, что разочарован недаром — неприятное впечатление подтверждается структурными погрешностями в плане гротеска после более детального анализа.

“Без видимой законности…” и “декоративной задаче” — стало быть, должна быть законность, ритм построения и положений, без них нет разрешения “декоративных задач”»[[721]](#endnote-694).

Далее следует пассаж о собственном понимании гротеска как «декорации на дополнительных тонах». В общем, Эйзенштейн понимает гротеск как орнамент, строящийся по законам физики и математики, настаивая: «… и тут строго (пусть хотя бы не “видимо”) законно сочетая не “находящиеся рядом” элементы по каким-то своим математическим схемам, формулам, рисункам (сочетаний pair-impair <четное-нечетное>, симметричность, законно построенная асимметричность — подчеркнутая и достаточно выраженная — etc.) — каким — безразлично»[[722]](#endnote-695).

Смысл требования в том, что законность построения должна быть достаточно очевидной для восприятия и должна формировать определенное впечатление. Все компоненты произведения при этом должны быть подконтрольны расчету. Ниже он даже сознается: «… и я страшусь своих математических требований и, м. б., слишком сухих “правил”, но…»[[723]](#endnote-696) Что же так пугало юного Эйзенштейна?

Приведем еще один отрывок: «Erdgeist же, вполне отвечающий “стильным” требованиям гротеска — “капризно насмешливое отношение к жизни”, “игра своей своеобразностью”, “уродливо”, “без видимой закономерности” — хочу понимать: “психологической”, “вероятной”, но определенно видимой или чувствуемой — в принципах театральности — “геометрической”, “ритмической”, “декоративной” законности; иначе хаос, ибо алогичная фантастика — сумбур — жизнь в ее перипетиях и уже, следовательно, не искусство. Логика нелогичности. Гармония агармоничных тонов. Wagner»[[724]](#endnote-697).

И вот в этом-то месте, где начиналось самое важное, — как раз утрата текста. Но мысль адепта любого вида законности (пока еще речь идет {320} только о театре) ясна: искусство — некий зачарованный остров, на котором можно обрести спасение от «жизни в ее перипетиях». («Надо же хоть в театре найти убежище от “случая” и хоть в нем обрести “абсолют” и нечто, следующее диктовке “воли”»[[725]](#endnote-698) — в отчаянии огораживает для себя Эйзенштейн уголок надежности в сумятице военных действий — дело в том, что после долгого пребывания в тылу наш герой на целый месяц был послан почти на передовую: рядом с Полоцком шли бои, Сергей Михайлович наконец-то увидел воочию хаос Гражданской войны и интервенции.)

Напомним, что статья Мейерхольда «Балаган» была написана еще до начала Первой мировой войны. Может быть, этим объясняется вполне благодушная трактовка в ней «уродливого», не «закономерного», апология индивидуального «каприза», специфическое отношение к жизни, которое вполне можно счесть иррациональным, — все то, что так отвращает в гротеске Эйзенштейна, ищущего в нем если не строгой математической закономерности, то хотя бы средства упорядочить хаос.

Понятно, что дело здесь не только в разном истолковании гротеска, а в полярно различном понимании как структуры произведения искусства, так и его отношений с жизнью. В этом тексте Эйзенштейна можно найти не только какие-то прообразы его более поздних взглядов, но и все предпосылки его конфликтных отношений с будущим учителем. Все-таки Мейерхольд был скорее «стихийным гением» (Моцартом), а Сергей Михайлович «гением расчета» (Сальери). Подкрепим это предположение последним отрывком из заметки Эйзенштейна: «… если мы лишены гения интуитивно создавать купола вроде Пантеона, то синтетическим расчетом мы создадим и большее, “а… результат один”, как говорит граммофонная пластинка одних куплетов»[[726]](#endnote-699). Над попыткой доказательства «мудрости» куплета ему пришлось биться всю оставшуюся жизнь, и Мейерхольд был воплощенным опровержением и самой этой «мудрости», и тщеты попыток ее доказать. Может быть, потому он и занимал мысли Сергея Михайловича больше, чем кто бы то ни было из тех, с кем ему пришлось встретиться на жизненных перепутьях.

## 3

Документы, публикуемые во втором разделе книги, не требуют специальной расшифровки: в основном это записи лекций и письма к матери. Что касается писем, то они дают реальную канву событий, и в этом отношении их значение трудно переоценить. Атрибуция документов, не подписанных Эйзенштейном, была осуществлена ранее, обоснования принадлежности их Сергею Михайловичу либо кратко изложены, либо на них сделаны ссылки в комментариях.

Что же касается записей учеником лекций учителя, то здесь надо сделать несколько пояснений. Во-первых, принцип отбора. Нами включены в основной корпус только те тексты, относительно которых можно безусловно утверждать, что в основе их лежит устное выступление Мейерхольда: {321} либо это помечено самим Сергеем Михайловичем в шапке записи (с указанием или без указания даты), либо устанавливается из текста или из сопоставления с записями других слушателей. За рамками книги осталась часть текстов, которые могут оказаться конспектами лекций Всеволода Эмильевича, но точное доказательство этого требует специальных разысканий.

Эйзенштейн преподавал в системе театрального образования Пролеткульта, и в его архиве есть подготовительные материалы к его собственным лекциям, в некоторых содержится изложение идей Мейерхольда, а иногда и прямые ссылки на него. Хорошо, когда можно разделить одно и другое. Приведем пример. «Привить страшную обдуманность и выбор жеста — путем беспощаднейшей критики и анализа. (Дальнейшие этапы: экономия его, значительность его, радость от движения вообще и его в частности.)

“Жест как всплеск движения вообще” (М) — разбор этого положения — ценность его как гарантии от чрезмерного количества лишних жестов»[[727]](#endnote-700).

Если бы этот текст не был датирован 26 июля 1921 года, то можно было бы предположить, что это запись лекции учителя — «(М)» однозначно читается как Мейерхольд. Однако точно известно, что занятия в ГВЫРМ начались осенью. Перед нами либо тезисы лекции самого Эйзенштейна в Пролеткульте, либо его наброски к «Заметкам касательно театра», которые он время от времени пытался возобновить в Москве.

Кроме того, Сергей Михайлович время от времени продолжает делать выписки из текстов, так или иначе связанных с Мейерхольдом. Например, 31 декабря 1920 года он выписывает пять отрывков из журнала «Любовь к трем апельсинам» (1914. № 1) об актере из материала «Класс Вс. Мейерхольда»[[728]](#endnote-701). Подобные цитаты и ссылки нами, как правило, не рассматривались.

Установлено, что срок пребывания Эйзенштейна в учебных заведениях Мейерхольда был гораздо более длительным, чем тот, который указывал позднее Сергей Михайлович в автобиографиях, дневниках и воспоминаниях. Отчислен он был из ГЭКТЕМАС в январе 1924 года. При этом необходимо учитывать, что его роль в учебном заведении изменялась. В первом учебном году (1921/22) он главным образом слушатель, поэтому основной массив записей лекций падает на это время. Во втором учебном году (1922/23) — он пытается исполнять функции литературного секретаря Мейерхольда и пропагандиста его идей: в книге помещены беседа о биомеханике, информация о постановке «Смерти Тарелкина» и текст брошюры о мастерстве актера. В третьем учебном году (1923/24) Эйзенштейн возвращается к прежней роли — простого слушателя; от этого периода осталось незначительное количество записей лекций учителя и одна запись лекций М. Ф. Гнесина.

Одновременно меняется и отношение Эйзенштейна к идеям учителя. В 1922/23 году он транслирует идеи Мейерхольда в своей преподавательской {322} деятельности, ссылаясь на «теснейшую связь с ГИТИСом путем восприятия» в свою работу «всех технических и теоретических достижений его». Следующий год — 1923/24 — можно рассматривать как то время, когда Эйзенштейн начинает прямое противостояние с Мейерхольдом. Статья «Выразительное движение», которую он написал совместно с С. Третьяковым, и задумывалась как противопоставление биомеханике концепций «выразительного движения» Клагеса и Боде, о чем позднее Эйзенштейн неоднократно упоминал как в дневниках, так и в статьях.

Остается обратить внимание на эйзенштейновские записи лекций Мейерхольда как на документ. Некоторые из них поражают качеством, которое трудно назвать — то ли это «избирательность», то ли «выборочность». Эйзенштейн не записывал лекции как цикл. На некоторых листах, кроме даты и фамилии Мейерхольда, ничего нет — буквально чистый лист, пустота. Эта же особенность распространяется и на содержание отдельных лекций: порой Эйзенштейн записывает одно-два предложения. Понятно, что Сергей Михайлович не владел стенографией, но разрыв между тем, что говорил учитель, и тем, что записал ученик, все-таки требует какого-то объяснения.

Здесь, по всей видимости, сказываются некоторые психологические свойства Эйзенштейна. Он с трудом воспринимал устное слово и ему тяжело было передать это слово точно. Эту свою особенность он знал и написал о ней в дневнике. Речь идет о разговоре со своей родственницей — Евгенией Яковлевной Конецкой — и о ее мнении о «минусах» Сергея Михайловича. Сформулировав их от имени «симпатичной девицы», он тут же делает пояснение: «Конечно, все эти обвинения были формулированы далеко не так пышно, но такова моя беда — передавая чужое мнение (я помню, мальчиком мне страшно за это влетело, ибо из такой передачи тогда без оговорки чуть не вышел скандал), я совершенно перевоплощаюсь в того и, становясь на его точку зрения, нахожу гораздо более доказательные доказательства и более пышные формы выражения… увы, частенько — наоборот!»[[729]](#endnote-702)

Здесь характерно подмеченное в себе желание приписать словам другого «более доказательные доказательства» и «более пышные формы выражения», а не стремление понять смысл высказанного — для начала хотя бы в его буквальности.

В связи с этим напомним еще раз, что ученик видел учителя впервые именно говорящим (выступающим в прениях по докладу Миклашевского), но запомнил и описал в воспоминаниях — молчащим.

Впрочем, на записи лекций эта особенность Эйзенштейна не могла сильно сказаться, ведь в них не шла речь о «минусах» ученика. Но без учета того обстоятельства, что, как только речь о них заходила, его восприятие сказанного искажалось вплоть до «наоборот», нельзя правильно понять «Мемуары».

В заключение приходится обратить внимание на то, что заявление Эйзенштейна от 7 января 1924 года адресовано в руководящие инстанции {323} мастерских, из которых он был отчислен. В нем содержится странное, необъяснимое противоречие: с одной стороны, он просит предоставить ему «право договориться с мастером», то есть с Мейерхольдом; с другой стороны, считает применение к нему «довольно ходкой в мастерской формулы “нам не нужны люди, которые от нас берут, а свое дают не нам”… мелкособственническим и глубоко асоциальным». Но эта формула, надо полагать, принадлежала как раз Мейерхольду, и тогда получается, что ученик призывает «регистрационную комиссию» и «комячейку» избавить учителя от «мелкособственничества» и «глубокой асоциальности». Вряд ли это было им под силу. И зачем тогда добиваться «права договориться», если ты так квалифицируешь мастера?

Можно было бы подумать, что эти слова отчисленный ученик написал в запальчивости, в приступе раздражения, как следствие обиды. Оказывается, нет. Им действительно двигало сознание обязанности служить («давать», как он сам определил) «исключительно тому классу». И документы третьего раздела книги показывают, что в оценке того, что делает Мейерхольд в 20‑е годы, сказываются не только личные обстоятельства Эйзенштейна (что немаловажно), но главным образом его убеждение, что он отдает этой «службе» все свои усилия, а мастер от этой обязанности уклоняется.

## 4

Год, который для Эйзенштейна начался драматически — в январе ему пришлось уйти из учебного заведения, где он пробыл более двух лет, — закончился еще более драматически: в декабре ему пришлось уйти из Театра Пролеткульта, коллектива, с которым он был связан четыре года. Правда, в промежутке между этими событиями он успел — за лето и осень 1924 года — снять свой первый фильм и к декабрю даже закончить монтажом первую его редакцию. В отличие от разрыва с Мейерхольдом разрыв Эйзенштейна с В. Ф. Плетневым сопровождался длительными скандалами — в январе и феврале 1925 года стороны обменялись нелицеприятными печатными высказываниями друг о друге и причинах конфликта, в этой сваре посильное участие приняла и театральная общественность. Но руководитель Пролеткульта был еще довольно влиятельной фигурой, и дело закончилось снятием спектаклей Эйзенштейна с репертуара (и, добавим, многолетним кризисом Театра Пролеткульта).

Разрыв с театром и вынужденный уход в кино поневоле заставили Сергея Михайловича обратиться к сопоставлению этих видов искусства: как в узком плане — критической переоценке опыта Мейерхольда, так и в более широком — попытке определить стадиальные отношения между театром и кино.

Последовала пятилетка интенсивной литературной деятельности кинорежиссера Эйзенштейна. Надо сказать, что сотрудничество в печати он начал еще в 1922 году в «Зрелищах», в театральном журнале, который {324} курировал Мейерхольд. Однако в первые три года публикации были достаточно редкими, а по-настоящему значительной для этих лет можно считать только статью (скорее даже, манифест) «Монтаж аттракционов», появившаяся в «Лефе».

С 1925 по 1929 год в самых разных изданиях — от центрального органа «Правда» до самых специальных (речь идет только об отечественной прессе) — появилось около ста публичных выступлений Сергея Михайловича.

Одновременно с этим Эйзенштейн начинал множество статей, ряд книг, которые так и не были им доведены до выхода в свет. С 1926 года он приступает и к систематическому ведению дневника.

Если вспомнить о делении Сергеем Михайловичем своей жизни на «внешнюю» и «внутреннюю», то эта «двойственность» никуда не исчезла. Она отразилась и в том, что писал и публиковал Эйзенштейн. И полюса здесь — напечатанные статьи и дневниковые записи (к последним следует добавить и письма к другу детства и соратнику по работе в кино — Максиму Максимовичу Штрауху: их можно считать своего рода эпистолярным дневником). Дело совсем не в том, что в статьях речь идет об одних вещах, а в дневниках и письмах — о других. Нет, Сергей Михайлович был достаточно цельным человеком. Просто разные формы высказывания предполагают и разницу аргументов и интонаций. В дневниках и письмах на первый план выступают личные мотивы: соперничества, ревности, обиды, зависти и т. п. В статьях превалируют соображения теоретические, политические, социологические.

Обратимся сначала к теме Учителя. Для Эйзенштейна в это время она внутренне очень важна — и не только по отношению к оставленному им театру, но и по отношению к кино, с которым он будет связан до конца жизни. Нас здесь будет интересовать выбранная самим Сергеем Михайловичем позиция.

Его выбор — борьба. Мы уже обращали внимание на то, что статья «Выразительное движение» мыслилась им как опровержение взглядов Мейерхольда — речь шла о преодолении биомеханики. В этом отношении показательны все его дальнейшие оценки (вплоть до последних дней жизни) этого детища учителя, пропаганде которого и он отдал в свое время дань. Мы не будем ссылаться на помещенные в книге материалы, приведем лишь самое начало дневниковой записи 1927 года: «При “генеральном сражении с Мейером” — когда я напишу о движении — жестко помнить…»[[730]](#endnote-703)

Конечно, такая установка сопровождала не все работы Сергея Михайловича — к примеру, в лекции во ВГИКе в 1935 году он сумел встать на объективные позиции, рассмотрев взгляды учителя в контексте становления культуры движения. Однако он продолжал помнить о ней и руководствовался ею и в более поздних своих высказываниях. Но отношение к биомеханике — это, в конце концов, частный вопрос.

{325} Приведем еще одну дневниковую запись 1927 года. Эйзенштейн в это время работает над фильмом «Октябрь». Получив ответственное задание Юбилейной комиссии по празднованию десятилетия Октябрьской революции, он занимается своего рода расчетом с прошлым: пытается избавиться от разнообразных комплексов, обрести чувство самодостаточности. В одной из записей говорится о недавних фильмах и спектакле учителей: «“И за учителей своих заздравный кубок подымаю!” — после “6‑й части мира”, “Ревизора” и “По закону”. NB. Как известно, шведы были разбиты…»[[731]](#endnote-704)

И «Шестую часть мира» Дзиги Вертова, и «По закону» Л. В. Кулешова — картины своих кинематографических учителей — Эйзенштейн поставил в один ряд с «Ревизором» Мейерхольда, спектаклем, который, как мы могли убедиться, в то время он посчитал творческим поражением своего театрального учителя.

У Пушкина процитированные создателем «Октября» строки звучали таким образом:

… И славных пленников ласкает,
И за учителей своих
Заздравный кубок подымает.

Победивший Петр, по воле поэта, не лишает «вождей чужих» их славы, победа, сопровождаемая благодарностью победителя, становится еще и чествованием «учителей своих». Однако благодарность (как и точность), по всей видимости, свойство королей. Молодой триумфатор (его предыдущий фильм «Броненосец “Потемкин”» получил в 1926 году мировое признание) не только не собирается «ласкать» своих учителей — в конце концов это его право, — он торопится признать неудачей их работы, которые (повторим «традиционный штамп») скоро войдут в «золотой фонд» мирового искусства, лишить их заслуженной будущей славы.

Только много лет спустя, так и не сумев написать заказанную ему статью к шестидесятилетию Мейерхольда, ученик поймет, что в свое время неверно сформулировал задачу, что цель вовсе не в том, чтобы учитель был разбит, а что надо ему самому «выйти за пределы сличимости и соизмеримости».

Думается, в наше время нет смысла всерьез обсуждать антитезы типа «революционер, но не диалектик», к которым — как к серьезнейшему аргументу — прибегал ученик. Или противоречия оценок: с одной стороны, «марксистский “Рогоносец”», с другой стороны, «абсолютная бессвязность в общей линии хода его театра», «отсутствие генеральной линии и установки». Они мало что говорят о Театре Мейерхольда, хотя, пожалуй, ярко характеризуют того, кто не устает подобные антитезы и оценки находить. Все эти унылые филиппики не стоят одной остроумной реплики, записанной Эйзенштейном, но принадлежащей писателю, с которым он {326} писал сценарий «Бени Крика»: «Бабель считает, что “Ревизор” — “жутко эротичен и вместе с тем импотентен, чувствуется горячий обвислый хуй”»[[732]](#endnote-705).

Еще бессмысленнее осуждать Сергея Михайловича за личные выпады. Конечно, старость не самое лучшее свойство человека, но ведь и молодость — скоропортящееся достоинство.

Гораздо показательнее неистовая борьба Эйзенштейна с «дуализмом» Мейерхольда. С младых ногтей выбравший «двойственность» как жизненную позицию, ученик пытается победить ее в своем учителе. Все это напоминает финальную сцену романа, о котором Сергей Михайлович многократно писал и который, надо полагать, очень любил. Речь идет о «Портрете Дориана Грея» Оскара Уайльда. Думается, что Эйзенштейн временами рисовал в учителе своего двойника, который сконцентрировал в себе все отрицательные качества, от которых ученик хотел бы избавиться.

Характерна в этом отношении дневниковая запись периода работы над «Валькирией» Вагнера (здесь важно помнить, что эта работа самим Сергеем Михайловичем рассматривалась как состязание с давним «Тристаном и Изольдой», поставленным Мейерхольдом в Мариинке еще до революции). 25 апреля 1940 года, описывая приступ «дикой ярости», охватившей его на репетиции, и объясняя, что «улыбчивый вид эксплуатации», свойственный ему самому, «как видно, самый страшный ее вид!», он неожиданно заканчивает запись следующим пассажем: «Вспомним “страшное” обаяние Мейера — циничное, торгашеское, без искры искренности, деляческое. Явно видное таковым и все же почти непреодолимо действовавшее. У меня хотя бы отсутствует его méchanceté <злоба>, вернее, ничем не прикрытый эгоизм и бесчеловечное безразличие к человекам, прикрытое этим “шармом”. Et bien. Assez <Ну ладно. Хватит>»[[733]](#endnote-706).

Стоит перечитать воспоминания С. Бирман о съемках «Ивана Грозного» или письма М. Названова к О. Викландт о работе над той же картиной, и понимаешь, что Сергею Михайловичу в высшей степени были присущи и «ничем не прикрытый эгоизм», и «бесчеловечное безразличие к человекам». По всей видимости, это свойственно самой профессии режиссера.

Чтобы завершить этот сюжет — состязание с учителем как жизненный стимул, — сразу скажем, как его понимал ученик на склоне своих дней. Последней большой работой, задуманной им, должна была стать книга «Пушкин и Гоголь». Очень важно, что последние по времени наброски к «Мемуарам», начатые после тяжелейшего инфаркта, весной 1946 года, и первые записи к «Пушкину и Гоголю» идут параллельно. Один замысел буквально вытеснил другой. Произошло это в декабре 1946 года. А 31 мая 1947 года Сергей Михайлович сделал важнейшую запись на английском языке с вкраплениями русских и испанских фраз. Приведем в переводе на русский тот ее фрагмент, где подводится итог отношений с Мейерхольдом: «Сражение с Мейером — не на его поле, а средствами кино. Попятное движение в “Валькирии” — откровенная полемика (и безуспешная <unsuccessral>) {327} с призраком Мейерх[ольда]. То же самое в… “Иван” театрализованный. Еще больше в моих танцевальных упражнениях (Кармен и Змеюкина!). Интересно отметить: то же самое в его (Мейера) биографии — по отношению к Станиславскому!!! (Где-то я уже описал это детально — в прошлогодних набросках к моим воспоминаниям, если я не ошибаюсь!)»[[734]](#endnote-707)

В этой цитате важнее всего одно слово — unsuccessful. Его можно перевести и как «неудачная». Это чуть ли не единственный раз, когда Эйзенштейн прямо говорит, что проиграл учителю (вернее, его призраку, фантому) «на его поле».

Обратимся теперь к концепции стадиальности искусств, так отчетливо заявленной в статье «Два черепа Александра Македонского», которая сводится к простой тезе: «Кино — это сегодняшний этап театра». Этот афоризм долго был предметом профессиональной гордости Эйзенштейна, тем более что он подкреплялся и повсеместно известным лозунгом основателя советского государства: «Кино — важнейшее из искусств».

Но где-то в середине 60‑хгодов прошла дискуссия, где это законное место было сильно поколеблено новым афоризмом: «Телевидение — это сегодняшний этап кино». Его с жаром опровергали кинематографисты, ссылаясь на высказывание вождя, однако пришли новые времена, и уже ничто не спасает отечественное кино от удела маргинальности. Речь идет, разумеется, только об общественной роли кинематографа.

Когда вышла статья Эйзенштейна, некоторые из ее читателей ядовито замечали, что этапы собственной биографии Эйзенштейн экстраполирует на тенденции развития искусств. Особенно обидела Сергея Михайловича публикация в журнале «Афиша ТИМ». Об авторстве этой статьи до сих пор спорят, но, если верить свидетельствам осведомленных современников, например А. В. Февральскому, то «Театральное ликвидаторство» принадлежит И. Аксенову (в дальнейшем первому биографу Эйзенштейна), хорошо знавшему слабости Сергея Михайловича и умевшему затронуть его за живое. Если оставить в стороне личные мотивы, то основная мысль статьи кинорежиссера кажется необъяснимой ошибкой.

Но позднее появилась статья «Гордость», за которую только ленивый не упрекал Сергея Михайловича в киноцентризме и пафос которой смущает даже самых самоотверженных его апологетов. Скорее Эйзенштейн предпочитал откровенно заблуждаться, оставаясь в одиночестве, чем быть правым вместе со всеми. Незадолго до смерти он нагородил настоящие турусы на колесах, объявив регрессивными все искусства, вместе взятые. В это трудно поверить? Однако вот цитата: «Так несомненно регрессивен путь всего содружества искусств на стадии своего предельного распада на этапе империализма, социально предшествующей победе Октября, а художественно — эре кинематографического искусства, только через победу социализма вслед Октябрю получившего свое {328} становление как искусства современности и отправной точки для искусства бесклассового будущего»[[735]](#endnote-708).

Можно предположить, что для Эйзенштейна это был вопрос не убеждения, а веры. Он мог вслед за Лютером повторить: «На том я стою». Вера во всемогущество кино, в то, что оно венчает иерархию искусств, что только кинематограф помогает разгадать все загадки предыдущих этапов художественного развития, помогала Эйзенштейну жить и работать, выжить и что-то оставить после себя. Как и всякая вера, и эта знала минуты сомнений. 26 марта 1936 года, в период монтажа первого варианта фильма «Бежин луг», он делает такую запись: «Неужели может быть призвание к делу, которое делаешь с такою неохотою. С таким совершенным отсутствием стимула. “Дело трудное, но радость, испытываемая от него, превозмогает все, все трудности”. Ну а если радости нет, а есть одни трудности… за каким х… казниться?!!

Начинаю днесь монтировать: ни любопытства, ни охоты, ни интереса.

Чего я хочу? Только книгу. Книгу делать. Зачем я стал снимать? Беспринципность! Надо было подобно Данте уйти в изгнание, но писать книгу. Книга — моя “миссия”. Неужели мне самому неясен голос моих творческих неудач, поражениями идущих от самого “Потемкина”. Ясно мне это стало в ночи после трагедии “Октября”. Но я как блядь не могу не заигрывать с собственным творчеством, распаляться. Говоришь “нет”, а делаешь все же “да”. Беспринципность. Ничто, даже январь прошлого года, не смело меня заставить ставить. Не случайны на всем моем пути — последние десять лет. А с другой стороны в эти же десять лет я узнал все для книг.

Этот раз будет последней пробой. Дальше мансарда, голод, что угодно, но без отказа от принципиальности.

Я — не режиссер. Я — не кинематографист. Я не должен это делать. Я должен делать книгу»[[736]](#endnote-709).

Эта запись, как и еще несколько других, внесена в тетрадь, на первом листе которой значится «The most intimate» («Самое интимное»). Это признание сейчас для нас ценно тем, что передает внутреннее ощущение Эйзенштейна: его глубочайшее страдание от неверно выбранной профессии — временами он остро сознавал, что режиссура не его «миссия». Вероятно, это самое трагическое противоречие в судьбе Сергея Михайловича: он ведь так и не закончил ни одной из своих книг. Режиссура, надо полагать, понималась им как наибольшая зависимость от общества: напомним, что «Броненосец “Потемкин”» был фрагментом картины «1905 год», которая снималась как заказная к 20‑летию первой русской революции (это был первый, но не последний «заказ», который исполнял режиссер). «Делание книги» выступало в таком контексте как обретение независимости, как воплощение свободного высказывания. Увы, Эйзенштейн сумел обрести свою «мансарду», но так и не решился «подобно Данте уйти в изгнание».

{329} Отчасти эта запись объясняет, почему ученик так упорно пытается отобрать право называться режиссером у учителя. Впрочем, здесь можно просто отослать читателя к первому монологу Сальери из пушкинской трагедии, к мучительным размышлениям литературного героя, с которым Сергей Михайлович сам отождествлял себя с начала обращения к искусству[[737]](#endnote-710). В случае Эйзенштейна — это ревность новообращенного, прошедшего тернистый путь к вере, к тому, кто обрел ее сразу и с радостью. Его убеждение, что режиссура — привилегия кино, явилось следствием концепции стадиальности развития художественного творчества: кино как искусство будущего социалистического общества вытесняет театр как искусство буржуазного общества. Конечно, жесткое привязывание определенных искусств к той или иной общественной формации (что тогда горячим головам казалось последним словом марксизма) было свойственно не только Эйзенштейну. Настоящим подспорьем в его построениях послужила книга И. Иоффе «Культура и стиль. Система и принципы социологии искусства» (1927).

Один из самых интересных отечественных социологов искусства рассматривал эволюцию литературы, живописи, музыки и других видов художественного творчества в условиях «натурального, товарно-денежного и индустриального хозяйства» и последнюю главу труда посвятил кино. Чуть ли не в самом начале этой главы содержится такое утверждение: «Искусством, уже достигшим грандиозного развития и мирового размаха и оттеснившим кустарное искусство, оттеснившим в такой мере, что все лучшие работники, теоретики и практики кустарного искусства переходят к нему, является кино»[[738]](#endnote-711).

Это утверждение созвучно пафосу эйзенштейновского пути в искусстве, выраженному впервые в статье «Два черепа Александра Македонского». Режиссер, можно предположить, должен был оценить — с присущим ему гипертрофированным тщеславием — и такое заключение социолога: «Идеология в ее волевых порывах, пафос действия — основа конструктивно-реалистических картин; отсюда захватывающая сила их. Этот реализм с его пафосом и сознательностью, искусство индустриального города — наиболее органичный стиль кино. Здесь его лучшие достижения (Гриффите и Эйзенштейн)»[[739]](#endnote-712).

Нельзя не заметить, что в 30‑е годы Эйзенштейн воспользовался этой социологической схемой для оценки истоков театральных взглядов как Станиславского, так и Мейерхольда.

Но, оказывается, как свидетельствует одна из «самых интимных» дневниковых записей Сергея Михайловича, параллельно с этими историко-социологическими аргументами у него были и глубоко скрываемые, потаенные мотивы для такой оценки творчества и судьбы учителя. Потеряв «рай» театра (будучи из него изгнанным), он так и не обрел «рая» литературного, не решившись уйти из кино (не будем гадать, как он сам определял его для себя — «чистилищем» или «адом»).

{330} Здесь следует сказать, что у Мейерхольда был опыт работы в кино — и в качестве режиссера, и в качестве актера. Начиная с середины 20‑х годов в прессе многократно поднимался вопрос о желательности привлечения лучших театральных сил (и в особенности В. Э. Мейерхольда) к кинорежиссуре. Но лучший «практик» театра — хотя бы в этом ему не отказывал в 20‑е годы ученик — так и остался в «кустарном искусстве». И эту верность избранному пути Сергей Михайлович успел заметить и высоко оценить еще при жизни учителя. Но все это произошло уже после возвращения Эйзенштейна из зарубежной поездки.

## 5

В материалах четвертого раздела книги можно обнаружить интригующую симметричность: 1934‑м годом помечена рабочая заметка об «условном» и «безусловном» театрах, а 1939‑м — такая же заметка о «размежевании с традицией “условного театра”». Приблизительно в середине раздела сталкиваются лекция о биомеханике и дневниковая запись о «биодинамике». То есть всю вторую половину 30‑х годов Эйзенштейна не оставляет своего рода синдром «терминологического переворота»; замена старых концепций учителя — как общих («условный театр»), так и частных («биомеханика») — своими трактовками как эстетики театра в целом, так и специфической его области — «выразительного движения». Но тексты о «безусловном» театре и «биодинамике» не получили своего развития вовне — в статьях или лекциях. Они остались на стадии домашних заготовок.

Центральное же место в этом периоде жизни Эйзенштейна занимает его лекционная деятельность во ВГИКе — как в рамках обычного учебного курса, так и в экспериментальном варианте — набор подготовленных абитуриентов на сокращенный курс обучения типа Академии. Фундаментальная литературная работа этого времени — «Режиссура» — была не чем иным, как обработкой и дополнением лекционных курсов; первый том ее, «Искусство мизансцены», был в значительной мере доведен до окончательного варианта, хотя и не завершен. Здесь само содержание деятельности — преподавания — обращение к аудитории, сообщение ей конкретных сведений, обучение профессиональным навыкам — диктовало иной подход и к частным вопросам, в том числе изучению и истолкованию опыта Всеволода Эмильевича Мейерхольда — одного из живых классиков отечественного театра.

Как в лекциях, так и в книге Эйзенштейн должен был рассматривать деятельность учителя не по отношению к себе, а в контексте развития театра как такового. И с переменой угла зрения резко изменилось и отношение к тому, что делал Мейерхольд-режиссер. Когда возникла необходимость рассматривать театр в качестве «методологической сокровищницы», наглядно проступили достижения учителя и выяснилось, что «опыт Мейера — действительно сокровище».

{331} «Режиссура» изобилует ссылками на образцовое решение постановщиком «Маскарада», «Стойкого принца», «Дон Жуана», «Ревизора» самых разных профессиональных проблем: касается ли это искусства мизансцены, отказа, «предыгры», фронтальной постановки фигур, динамики выхода, светового и цветового ключей… Главку о «диагональном построении» «Дамы с камелиями» можно рассматривать как своего рода дифирамб режиссерскому мастерству учителя. Правда, книга была напечатана только в середине 60‑х годов, и подтверждение того, что взгляды Эйзенштейна 20‑х годов претерпели существенную корректировку, никого из главных героев конфликта не застало в живых.

И все-таки Сергей Михайлович успел, еще когда учитель мог это прочитать, написать о нем как о классике и причислить вторую редакцию его спектакля «Горе уму» к произведениям «совершенного мастерства».

Казалось бы, перед нами торжество идиллии. Но как бы ни хотелось гармонии, жизнь движется по своим, загадочным для нас, законам. И эти годы — с начала 1934 по конец 1939 — как бы заключаются в рамку двух текстов Эйзенштейна. Первый был заказан ему газетой «Советское искусство» в феврале 1934 года. Режиссер сделал попытку что-то написать к шестидесятилетию учителя, но ничего пригодного к юбилейной публикации не получилось. Восемь сохранившихся кусочков он склеил друг с другом и поместил в дневник. К настоящему времени клей уже почти съел и остатки текста. Его можно прочесть, только сопоставив ранее сделанную фотокопию и карандашные пометы архивистов, продублировавших карандашом слова, уничтожаемые клеем.

Через пять с половиной лет — в декабре 1939 года, 21 числа — по случаю другого шестидесятилетия была напечатана искренняя и теплая статья Сергея Михайловича — действительно теплая и искренняя, повторяем это без всякого желания упрекнуть ее автора — под названием «Мудрость и чуткость». Эйзенштейн рассказывал о своей встрече с юбиляром в 1929 году, когда тот помог своими указаниями исправить картину «Старое и новое», и о своей благодарности ему за то, что после ошибок другой картины — «Бежин луг» — все-таки был оставлен в строю кинематографистов и получил новую работу.

В наше время надо пояснять, о ком идет речь, и всячески оправдывать вынужденность такого рода публикаций разными оговорками, если вообще дело доходит до обнародования подобных фактов. Но тогда само приглашение написать и напечатать статью к юбилею И. В. Сталина рассматривалось как проявление высочайшей милости, а отказ это сделать, если бы кому-то в голову пришла такая блажь, свидетельствовал бы только о полной невменяемости. Между тем в случае Эйзенштейна этот естественный поступок имел и свои трагические подтексты.

## **{****332}** 6

Как известно, Театр Мейерхольда был закрыт в январе 1938 года. Последний раз при жизни Всеволода Эмильевича ученик упомянул его имя в статье «Еще о народно-героическом театре», опубликованной в № 7 журнала «Театр» за 1938 год. Предлагая организовать в Москве на базе Зеленого театра в Центральном парке культуры и отдыха им. Горького народно-героический театр наподобие «Исторического театра» Парижа 30‑х годов XIX столетия, Эйзенштейн дал список режиссеров, которые могли бы оказать новому театру «“неоценимые услуги”: Мейерхольд, Охлопков, бр. Васильевы, Довженко».

В последующие годы ученик мог упоминать только названия работ учителя, что он не преминул сделать уже в 1940 году в том же журнале «Театр» (№ 10) в статье «Воплощение мифа», где писал о постановке «Тристана и Изольды» в Мариинском театре и где даже приписал мысли Мейерхольда известному театральному деятелю Адольфу Аппиа.

Статья была приурочена к премьере оперы Рихарда Вагнера «Валькирия» в Большом театре. Предложение поставить ее Эйзенштейн получил в конце декабря 1939 года. Это не могло не вызвать в его памяти имя учителя, и он в очередной раз обращается к его книге «О театре». Резюме по прочтении в высшей степени показательное: «Большое раздражение против всего того, что когда-то вызывало восторг». Он видит решение оперы в театре «глубоком и высоком» и отвергает «сцену-рельеф». Но мы помним запись о решении молодым Эйзенштейном «Сказок Гофмана» Оффенбаха. Там тоже упоминался Мейерхольд и речь шла о разворачивании действия в собственном воображаемом спектакле в глубину сцены. Прошло двадцать лет, а решение Эйзенштейна осталось прежним, прямо противоположным решению учителя.

Последняя запись в дневнике, в которой упоминается Мейерхольд, сделана за месяц до смерти. Там стоит именно это слово, «в противоположность» (в оригинале по-английски — «as opposed»).

Создается странное ощущение, что суровый отец жив и сын не находит ничего лучшего, как демонстрировать «негативистское» поведение. Поражает странная психологическая зависимость Эйзенштейна от давно покойного к этому времени Мейерхольда. Надо полагать, что с этим психологическим комплексом связано и пронизывающее «Мемуары» впечатление инфантильности рассказчика, вернее, инфантилизма как осознанной позиции повествователя. Эйзенштейн прямо называет себя осиротевшим Давидом Копперфильдом и призывает, чтобы читатели поняли это его отождествление.

В пятом разделе книги центральное место занимают как раз «Мемуары». Об одной главе и о позиции, с которой освещается в ней конфликт с Мейерхольдом, мы уже однажды писали[[740]](#endnote-713). Ниже мы попытаемся остановиться на других особенностях этого жанра, как их понимает сам Эйзенштейн.

{333} Прежде всего обратим внимание на то, что главы, где фигурирует Мейерхольд, написаны в разное время: «Учитель» — в Алма-Ате 16 октября 1943 года, вслед за текстом об Иветт Гильбер, в конце которого по игре ассоциаций — французская звезда примеряет для гостя полумаски, чтобы дать ему представление о своей будущей программе, — Сергей Михайлович вспоминает доклад Миклашевского об игре масок и затем закономерно возникает образ Мейерхольда-Пьеро из блоковского «Балаганчика». Главка об Иветт Гильбер написана в острогротесковой манере, которая одна только и могла адекватно передать образ этой дивы, запечатленной в графике Тулуз-Лотрека. Мейерхольд периода преподавания в ГВЫРМе изображен в такой же гротесковой манере, что и кабаретная певица. В том, впрочем, не содержится ничего оскорбительного для памяти учителя, ведь Всеволод Эмильевич писал в статье «Балаган», что именно Überbrettle, Music-hall и Cabaret обновят искусство. Главки «Мемуаров» «Дама в черных перчатках» и «Учитель» словно образуют парный портрет в стиле Тулуз-Лотрека.

Следующие две главы, «Прощай» и «Сокровище», были написаны уже по возвращении в Москву, в один день — 10 сентября 1944 года. В тот же день Эйзенштейн написал и маленькую преамбулу «О себе» к тексту, отданному им в сборник «Как я стал режиссером». Видимо, необходимость осмыслить свой приход в искусство вызвала появление этих двух главок. Безусловно, между ними существует какая-то связь. Они сильно отличаются по манере от гротескного портрета 1943 года. Глава «Прощай» — ярко выраженным трагическим колоритом, «Сокровище» несет на себе печать военного очерка.

Та и другая напоминают «новеллу тайн»: о какой встрече и с кем повествуется в первой из них, что за событие упоминается во второй? Впрочем, к моменту первой публикации эти «тайны» были частично раскрыты.

Можно с уверенностью утверждать, что мы практически все знаем о тех реальных событиях, которые легли в основу «Сокровища». Речь идет о визите Эйзенштейна на дачу Мейерхольда в Горенках, где его приемная дочь Татьяна Сергеевна Есенина два года прятала литературный архив отчима. Сергей Михайлович приехал, чтобы оценить объем архива и подготовить у себя на даче в Кратово условия для его хранения. Как утверждала впоследствии сама Татьяна Сергеевна в письмах биографу Мейерхольда К. Л. Рудницкому, Сергей Михайлович допустил в описании этого визита много разного рода ошибок, но, надо полагать, точный отчет об этом событии не только противоречил творческим установкам мемуариста, но просто не мог, учитывая особенности времени, входить в его намерения. Письма Татьяны Сергеевны опубликованы[[741]](#endnote-714), что дает возможность понять принципы преобразования Эйзенштейном реальности в образ, даже тогда, когда образ сохраняет подобие фотографичности, почти полного жизнеподобия.

{334} Неожиданный флешбэк — видение оживающей в руках чародея яванской марионетки — один из самых лирических, глубоко личных эпизодов его воспоминаний. Надо сказать, что эта главка — настоящий литературный шедевр: репортажное обрамление, написанное почти верлибром, и возвращение в прошлое, встающее перед читателем с убедительностью галлюцинации, создают ощущение необычайной значительности происходящего, сокровенного его смысла для повествователя.

Мы знаем, что за этим описанием встает одно из самых героических деяний (не будем бояться высоких слов), которое один человек (в данном случае ученик) мог в то время сделать для другого (учителя). В результате этой поездки удалось сохранить бесценные свидетельства о творческом и жизненном пути одного из самых значительных деятелей театра XX века, как бы саму душу уничтоженного к этому времени человека. Мы, быть может излишне патетически, повторяем в общем известные вещи. Но имеет смысл их повторить и применительно к литературным особенностям главы «Сокровище» — за «тайной» происходящего в этой главе стоят реальные героические действия людей: и «девушки с синими кругами под глазами», и шофера с такой не соответствующей происходящему фамилией «Гадов», и самого повествователя, — отсюда «документализм» обрамления.

Главу «Прощай» тоже можно прочитать как зашифрованный рассказ о реальном событии: так и прокомментировал ее смысл первый ее публикатор Н. И. Клейман, назвав этот эпизод «неизвестным общественности» и предположив, что речь идет о «совместном с Учителем визите в “сердце Москвы” (Кремль)»[[742]](#endnote-715).

Попробуем проверить достоверность этой версии.

Эйзенштейн действительно был в Кремле. Это произошло 17 февраля 1939 года, когда происходило вручение правительственных наград деятелям искусств. Он описал этот эпизод в «Мемуарах», в главке «Три письма о цвете», где рассказывал о своих отношениях с Тыняновым: «Последний раз я его видел в здании ВЦИКа, откуда я его увозил после того, как мы одновременно получали (в 1939 г.) ордена из рук Михаила Ивановича Калинина…»[[743]](#endnote-716) Эйзенштейн добавляет подробности — «Тынянов еле шел, и я почти что нес его к машине…».

Описание этого визита достаточно конкретно в отличие от завершения главы «Прощай» — там Кремль изображается как театральная декорация (упоминается имя Головина). В связи с этим вспоминается, что и первое впечатление от Мейерхольда запечатлено как парафраз известной работы Н. Сапунова «Мистическое собрание» (1909), а не как рассказ о реальном событии. В театральной декорации может действовать только условный персонаж — поэтому Мейерхольд-Пьеро в «Мемуарах» молча сидит в стороне от выступающих, в то время как на самом деле он в дискуссии участвовал.

Надо обратить внимание, что в авторском варианте эпизод под Иваном Великим отделен от предшествующего пробелом. Это как бы вторая картина спектакля (или второй кадр фильма).

{335} Пространство первого эпизода весьма неопределенно. Это интерьер, но единственное, что нам дано увидеть, — «белые плиты, покрытые красным ковром». То есть некая условная выгородка, которая через некоторое время превращается в «квадратный булыжник мостовой сердца Москвы, обнесенного стенами». Конечно, можно счесть это фрагментом реальности, врезанным в две декорации. Но не будем спешить: далее следуют «пыльные дороги Сирии или Палестины». Перед нами обычное литературное противопоставление одной земли — московской — другой — ближневосточной. «Квадратный булыжник» здесь ничуть не реальнее «пыльных дорог». То и другое — всего лишь «фигуры речи».

Равным образом тот предмет, который подает один персонаж другому, претерпевает странные метаморфозы: сначала зачем-то упоминается «манто», затем в силу закона рифмы появляется пальто, превращающееся в «кусок сукна», следом — в силу литературной игры — возникают «порфира и виссон», а завершает превращения отрезвляющее резюме: «Но сукно — не парча». Театрализованности пространства, как видим, полностью отвечает и игровая стилистика литературного изложения.

Зачем все это автору? Он сам дает ключ к чтению текста, отсылая нас к генезису пушкинских эпиграфов, как он был истолкован Шкловским. По счастью, Сергей Михайлович написал об этом в другой своей работе, и нам не придется гадать, что он имел в виду.

В книге «Метод» Эйзенштейн пишет о чтении Шкловским эпиграфов, данных Пушкиным к шестой и десятой главам «Капитанской дочки»: достраивая до целого высказывания фрагменты «Россиады» Хераскова и народной песни из собрания Чулкова, литературовед обнаруживает в отсеченных Пушкиным, но легко восстанавливаемых внимательным читателем строках упоминание об Иване Грозном, с которым и надо сопоставлять пушкинского Пугачева[[744]](#endnote-717).

Попробуем прочесть «Прощай» с помощью этого намека, как нам и предлагает сделать сам Эйзенштейн. Искать надо, разумеется, у Пушкина. Но сначала определим параметры поиска.

Самое значимое во втором отрывке — последнее предложение: «У подножия его мы казались особенно маленькими…» Здесь читается (и, пожалуй, однозначно) признание своей малости перед символом величия Московского государства.

В первом отрывке, вероятно, следует выделить линию поведения одного из героев, того, кто «держался прямо — немного прямее, чем нужно». Автором подчеркнут «характер вызова». Затем уточняется еще раз, что «вызывающая осанка первого» — не случайна: «В самом действии действительно был вызов». Невольно себя спрашиваешь: в каком действии? В подавании пальто? Собственно говоря, никакого другого действия нет. Надо полагать, не случайно дальше герой изображается как комический персонаж: оказывается, «молодому человеку»… «за сорок», «фигура его, как говорят портные, — корпулентная», а вдобавок ко всему этому у него еще «неизменная одышка».

{336} Правда, он испытывает «горечь и боль» «за унижение другого». Но ведь это — чувства, а не действия. Правда, он видит себя апостолом, целующим следы ног учителя и возливающим масла на его раны. Но это — игра воображения. А в действительности — почти комический вызов, за которым следует смирение. Не правда ли, перед нами снова парафраз — на этот раз «Медного всадника», сцен, следующих за ночным преследованием статуей Петра бедного Евгения?!. Здесь, в главе «Прощай», сопоставление двух эпизодов: происходящего в замкнутом пространстве и вынесенного на Соборную площадь — своего рода аналог воспоминаний о бунте и смирении пушкинского героя. Формула существования индивида (или «маленького человека») в могучем государстве остается постоянной: от перемены строя и перемещения столицы суть этих отношений не меняется, удел человека — тщетный бунт и смирение.

Если вспомнить, что Эйзенштейн, согласившись снимать «Ивана Грозного», больше двух лет писал в дневнике о том, как ему не хочется этого делать, придется признать, что смысл главки прямо передает его ощущение неумолимой силы, с которой он неосмотрительно подписал договор. Думается, такое прочтение этой главы «Мемуаров» позволяет разглядеть в ее «тайнописи» самоощущение режиссера в этот период времени.

А прочитанные под этим углом зрения две главы, написанные осенью 1944 года, дадут возможность понять, что не в показном вызове дело. «Внешнее» смирение вовсе не исключает «внутренний» подвиг: память об учителе и понимание значения его деятельности. А сохранение «груды бумаг» оказывается в исторической перспективе куда как ценнее, чем грезы о целовании пыли — палестинской или сирийской — и врачевании воображаемых ран…

Предложив новое прочтение этой главы, мы не коснулись пока не менее важного вопроса: когда же произошла последняя встреча Эйзенштейна с учителем? В главе ведь чувствуется реальная «боль последней встречи с ним» и «боль за обстановку этой встречи». И «острое предчувствие, что эта встреча последняя». И что скрыто за странной ошибкой в фразе — «недостоин развязать ремни сандалий ног его»? Только ли ссылка на библейский текст или реальное ощущение вины? Следы реального переживания ощущаются в этих фразах. Понятно, что эта встреча могла состояться только после закрытия Театра Мейерхольда в январе 1938 года и до его ареста в июне 1939. Отсюда мотив «унижения» старшего. Но когда именно? Где? При каких обстоятельствах?

Эйзенштейн часто сам дает ключ к пониманию написанных им текстов. Так, прямо в начале главы «Мемуаров» «Катеринки» он объявляет: «Попробуем беллетризовать чье-то трагическое романтическое переживание. Давайте посмотрим, как работает механизм символизации»[[745]](#endnote-718). Далее рассказывается о чувстве, охватившем «кинорежиссера», который тут же становится «Строителем Соборов», к «дочери миллионера», превращающейся в Принцессу (автор оговаривается — «Принцессу Долларов», что придает {337} всему вымыслу, стилизованному под инфантилизм, пародийный оттенок — ведь Сергей Михайлович раньше успел рассказать о пленившем его в двенадцать лет вальсе из оперетты, носящей название «Принцесса долларов»). Но «механизм символизации» работал у Эйзенштейна не только в режиме пародии. И в главе «Прощай» за этим самым «механизмом» чувствуются трагические переживания. Реальность, которая «беллетризована» в этой главе, думается, еще должна быть открыта, найдена. Только тогда окончательно станет понятен смысл написанного Эйзенштейном, который в данном случае заключается, на наш взгляд, совсем не в зашифровке визита в высокие инстанции.

Последние мемуарные тексты Эйзенштейна о Мейерхольде были написаны летом 1946 года: первый из них — фрагмент главы «Мемуаров» «Wie sag’ich’s meinem Kinde?!» — датирован 18 июня, второй — глава «Мейер — Фрейд» — отделен и обработан 29 июня. Время для Сергея Михайловича было не самое лучшее — решалась судьба второй серии «Ивана Грозного». Окончательное решение о запрещении ее было обнародовано только в сентябре, но тучи начали сгущаться значительно раньше, чуть ли не с первых просмотров. Надо думать, режиссер понимал, что ждет его детище, но желание высказаться решительно возобладало в нем, к каким бы последствиям это ни привело.

Приступая к «Мемуарам», Эйзенштейн игриво замечал, что хотел их написать вне «истории» и «эпохи» (впрочем, вряд ли он всерьез ставил перед собой эту непосильную задачу). И два текста о Мейерхольде лета 1946 года на первый взгляд отличаются друг от друга по весомому параметру: первый из них рассматривает фигуру учителя в историческом контексте, во втором он трактуется как персонаж «семейной хроники». Снова двойной портрет (вернее, два портрета, разнящиеся перспективой — «прямой» и «обратной»).

«Исторический» фрагмент о Мейерхольде начинается с цитаты из Библии и повторения литературных формул — ученик «недостоин развязать ремни на сандалиях» учителя и «целовать прах от следов ног его», которые возникали и в главе «Прощай». Но фигуры высокого стиля вдруг сменяет суровая общественная оценка: «… хотя ошибки его как человека, вероятно, навсегда смели следы шагов его как величайшего нашего мастера театра со страниц истории нашего театрального искусства».

Это слишком известное суждение, и мимо него невозможно пройти, ибо до сих пор ведутся споры об его истолковании. Не будем излагать и комментировать разные точки зрения. Попытаемся внимательно прочесть текст.

Наверняка Сергей Михайлович понимал, что его грозное пророчество о том, что имя учителя навсегда исчезнет со «страниц истории нашего театрального искусства», гроша ломаного не стоит. Ведь именно в 1946 году вышла книга (если хотите, альбом) «“Маскарад” М. Ю. Лермонтова {338} в театральных эскизах А. Я. Головина». Конечно, Мейерхольд в ней не упоминался, но все знали, о чьем спектакле идет речь. Мало того, на 44‑й таблице иллюстраций (эскиз костюма слуги для просцениума) можно было прочесть, что костюм предназначается для «гг. Мейерхольда, Петрова, Зандина, двух бутафоров и одного осветителя». Если все же это еще можно объяснить недосмотром редактора, цензора или ретушера, то в 1948 году вышел сборник «О Станиславском», где Мейерхольд упоминался в тексте (с. 341, 358, 386) и его фамилию можно было прочитать в блоке иллюстраций среди других исполнителей спектакля «Шлюк и Яу».

Что Сергей Михайлович подразумевал «под ошибками его как человека»? Ведь дальше он добавляет, что этот «поразительный человек» был «живым отрицанием того, что гений и злодейство не могут ужиться в одном человеке». Если вспомнить трагедию Пушкина «Моцарт и Сальери», к которой это утверждение отсылает, то там герой подсыпает яд гению. Ни о чем подобном Сергей Михайлович дальше и не думает писать.

Речь идет всего лишь о том, что Всеволод Эмильевич не отвечал на вопросы «доверчивых» учеников, вопрошавших о «тайнах» искусства. «Злодейство» ли это? К тому же, насколько это соответствует реальным событиям, мы уже писали в комментариях: здесь Сергей Михайлович не в первый раз сознательно мистифицирует обстоятельства болезненного для него разговора с учителем. Самое поразительное, что ученик, упрекнув учителя в «злодействах», тут же принимается сочинять панегирик в его честь: ибо все дальнейшее есть не что иное, как нескончаемые потоки восхищений. В конце концов следует длиннейший список звезд разных видов искусств и разных национальностей, политических деятелей разных стран и еще много чего, включая знаменитую голливудскую овчарку Рин Тин Тин. Оказывается, весь этот хоровод знаменитостей не может перебить впечатления от репетиций неудачного спектакля Мейерхольда, поставленного им в три дня.

Это второе известное место — над его пониманием бьются театроведы. Да и составитель настоящей книги поначалу собрал достаточно много отрывков из мемуаров, чтобы показать, что Эйзенштейн здесь намеренно вводит читателя в заблуждение, подменяя «Великодушного рогоносца» «Норой», но в последний момент исключил этот свод документов из комментариев как уводящий от существа дела.

А дело, по всей видимости, в следующем. Завершая «печальную» повесть о том, как ему «не везло на отцов», которые скрывали от него «тайны», Сергей Михайлович в самом конце не забывает похвалить себя за то, что все «найденное не таит», а «тащит на свет божий — в лекции, в печать, в статьи, в книги».

Венчает главу парадокс: «А… известно ли вам, что самый верный способ сокрыть — это раскрыть до конца?!» И это пишет один из самых «закрытых» мемуаристов, обошедший вниманием самые важные события своей жизни…

{339} Интонационно этот парадокс напоминает финал гоголевского произведения: «А знаете ли, что у алжирского бея под самым носом шишка?»

А… знаете ли, а известно ли вам… что такое бурлеск?

Может быть, то, что мы приняли за «исторический портрет», просто-напросто стилизация под это жанр? Ведь зачем-то Сергей Михайлович с упоением описывает стриптиз? Не подсказка ли это для понимания истинных его намерений? Да и пьеса Евреинова «В кулисах Души» игралась в театре «Кривое зеркало», и содержание ее весьма отличается от фрагмента, приведенного Эйзенштейном, — это пародия, передразнивание. Не подмигивает ли нам автор, устраивая парад-алле нелепиц разного рода? Не делана ли его серьезность? Ведь он никогда не считал, что у искусства есть «тайны». По его мнению, у произведений искусства наличествуют только законы строения.

Думается, верное определение жанра этого фрагмента скорее позволит нам понять смысл того, что хотел сказать Эйзенштейн. Тогда не надо будет замазывать кричащие противоречия этого текста, а в отсутствии какой-либо внятной логики в суждениях автора мы в конце концов увидим одно — его искренне восхищение лицедейским даром учителя, какие бы личины тот ни примерял.

Последний по времени написания мемуарный текст предлагает еще одну трактовку судьбы Мейерхольда — как «драмы». Автор тут же оговаривает, что его видение «недостаточно объективно», «недостаточно “исторично”». Интересна и композиция этой главы. Рамка рассказа об учителе — это встреча со Стефаном Цвейгом, который в свою очередь рассказывает Сергею Михайловичу о Зигмунде Фрейде, но через некоторое время автор словно спохватывается: он объясняет читателю, что на самом деле давно описывает под «чужими именами», как он «сам выходил на собственную дорогу».

Эйзенштейну нужны эти оговорки, поскольку он на этот раз подбирает к личности учителя «психоаналитические ключи». Это, впрочем, прямо заявлено в окончательном варианте заглавия главы: «Мейер — Фрейд». Противоречие, описанное в предыдущей главе, остается: «сочетание гениальности творца и коварства личности». Но это противоречие теперь описывается иными терминами: травма, эдипов комплекс. Однако глава предлагает не просто сравнение одной человеческой истории с другой: конкретные биографии описывают некое всеобщее явление, неизбежный конфликт отцов и детей, проявляющийся как в эдиповом комплексе (убийство отца), так и в комплексе Сатурна (пожирание детей). Мы имеем дело с иносказанием, аллегорией.

В этой главе «злокозненность» учителя выводится из потребности воссоздавать обстановку и суть первоначальной травмы — «разрыва со Станиславским». И Эйзенштейн становится звеном этой фатальной цепи. Судьба Мейерхольда-человека объясняется здесь не его ошибками, а вырастает из «тех же черт неуравновешенного нрава», которые породили {340} «трагические последствия» и «унесли к роковому концу биографии». Версия эта решительно расходится с предыдущей — там судьба учителя могла бы сложиться иначе, не соверши он ошибок, здесь она неизбежно вытекает из структуры творческой личности и этой структурой заранее предопределена.

Как видим, Эйзенштейн не дает однозначного и окончательного ответа на мучавший его (как и нас) вопрос и рисует два портрета учителя — он сам не может избежать «двойственности», которую сознательно выбрал в молодости как жизненную позицию, от которой безуспешно пытался избавиться, за которую подвергал беспощадной критике Мейерхольда…

## 7

На этом можно было бы кончить, если бы технология иносказания не привлекла Сергея Михайловича своими возможностями. Мы уже ссылались на недописанную работу Эйзенштейна «Пушкин и Гоголь», да и в нашу книгу включены ее фрагменты. Один был опубликован в юбилейном эйзенштейновском (к 100‑летию со дня рождения) номере «Киноведческих записок» Н. И. Клейманом. Публикатор в своем введении указывал на то, «что Сергей Михайлович сам себе задавал вопрос об “автобиографичности” этой догадки» (речь идет о пародировании «произведений как своеобразного “освобождения” одного гения от влияния другого»)[[746]](#endnote-719).

Стимулом для Эйзенштейна послужило убеждение, что «Ревизор» — пародия на «Бориса Годунова» (он исходил из известного предположения Ю. Тынянова, что пародией трагедии является комедия). Зачем ему, кинематографисту, понадобилась на склоне дней эта литературоведческая работа? Сергей Михайлович сам это объяснил: «Эгоцентризм Гоголя к концу жизни становится явлением патологическим.

Роль “мировой совести”, носителя последних “тайн”, светоча истины и пр., однако, лишь предельная стадия того же эгоцентризма, который на более ранних этапах выражается в том, что, про что бы автор ни писал, беспокоящие его травмы неизменно и неминуемо вплетаются в ход изложения, и автор под видом другого начинает писать о себе и о беспокоящем его самого.

(Yo and Griffith p. ex.!

and same: pupil and teacher!

<Я и Гриффит, напр.!

Или то же самое: ученик и учитель!>)

Гоголь неоднократно в открытую расшаркивается перед недостижимым превосходством Пушкина. Чрезмерная подчеркнутость здесь одновременно и защитная окраска, и известное избавление.

И, на мой взгляд, интереснее гораздо более откровенное изложение этого под маской как бы анализа другого»[[747]](#endnote-720).

{341} Обратим внимание на два места: оказывается, в известной статье о Гриффите, напечатанной при жизни Эйзенштейна, тоже есть скрытые автобиографические мотивы. Однако не будем отвлекаться, ибо тут же следует более существенное указание… на анонимных ученика и учителя. То есть все написанное о Пушкине и Гоголе можно прочесть как иносказание.

Во втором месте, нас интересующем, речь идет о том, что изложение «под маской» гораздо более откровенно.

Откровеннее чего? Ведь Эйзенштейн начал работать над книгой «Пушкин и Гоголь» следом за «Мемуарами». Не значит ли это, что в воспоминаниях Сергей Михайлович не достиг той меры откровенности, которая требовалась ему самому? И что «под маской» можно поведать об утаенном?

К сожалению, в журнале была напечатана только незначительная часть этой рукописи и выбран только один сюжет из нее: отношения Гоголя и Пушкина. Между тем в ней есть и другой сюжет, столь же важный (если не более важный!): отношения Пушкина к Карамзину и Карамзиной. При этом Эйзенштейн, переходя от сюжета к сюжету, маску меняет: в первом — он, безусловно, берет себе роль Гоголя, а во втором — видит себя Пушкиным. Надо ли долго доказывать, кто предстает Пушкиным в первом сюжете, превращаясь в Карамзина с супругой во втором? До тех пор пока рукопись не будет напечатана целиком, все аргументы покажутся неубедительными (или в лучшем случае — недостаточными). Поэтому возьмем смелость предположить, что это — Мейерхольд в первом случае и Мейерхольд и Зинаида Райх во втором.

Второй сюжет представляет особый интерес еще и потому, что в его основу положена общеизвестная гипотеза Ю. Тынянова — о том, что предметом «безыменной любви» Пушкина была жена Карамзина — Екатерина Андреевна. Сергей Михайлович был одним из самых горячих сторонников этой версии, хотел положить ее в основу своего фильма о Пушкине. В «Мемуарах» одна из навязчиво проводимых тем — это недоступность возлюбленной, которая связана нерасторжимыми узами либо со старым, либо с могущественным спутником. Там возникают тени Пушкина и Карамзиных, к которым добавляются Чаплин, Мэрион Дэвис и газетный магнат Херст.

Приходится вторично брать смелость предположить, что предметом «утаенной» («безыменной») любви Сергея Михайловича, если только мемуарные главы и в этом случае не изощренная литературная игра, была Зинаида Николаевна Райх. В своей статье «Записка Райх» мы практически подвели читателя к тому же выводу, обращая его внимание на упоминание Сергеем Михайловичем новеллы Цвейга «Смятение чувств» в письме к Эсфирь Шуб (весна 1928 года) и в главе «Семейная хроника» из «Мемуаров» (эпизод со Стефаном Цвейгом).

Во всяком случае, ни на чем не настаивая (это предмет специального исследования), мы отсылаем тех, кому интересен этот сюжет работы {342} Эйзенштейна «Пушкин и Гоголь», к соответствующим единицам хранения его архива в РГАЛИ. Пока нам остается констатировать, что полноценное понимание отношений Эйзенштейна к Мейерхольду невозможно без ознакомления с тем, что пишет Сергей Михайлович о треугольнике «Карамзин — Карамзина — Пушкин» в своей последней рукописи.

Подчеркнем, что это отношение ученика к учителю, младшего к старшему Эйзенштейн трактует как неизбежно амбивалентное, когда «восхищение и дениграция — одновременны», когда «одновременное наличие и поклонения, и издевки» рассматривается «как органическое соприсутствие противоположностей»[[748]](#endnote-721). Им приводятся примеры отношений Ницше к Вагнеру, Эль Греко к Микеланджело.

Эйзенштейн мучительно возвращается к вопросу, в какой мере ему удастся сохранить объективность по отношению к «великим». Приведем запись от 13 июля 1947 года: «В моей истории с Пушкиным и Гоголем меня все время мучает вопрос… автобиографичности исследования!

Сквозная тема, которую я приписываю Пушкину, мне все время кажется “сколком” с наличия скв[озной] темы у… меня.

Стимулы и драму по этому поводу Гоголя — одним из стимулов моих, и все исследование как доказательство через снабжение “их” моими чертами — не более, как попытка “приравняться к великим”.

Сейчас некоторое “облегчение” нахожу в том, что я и тут… не один.

Кроме того, это немного раскрывает и те области внутренних завистей и пр. малоблаговидного, что густо ходит в душах “творческих” работников»[[749]](#endnote-722).

Безусловно, Сергей Михайлович понимает, что материал сопротивляется его концепции: так, нам кажется, ему не удалось достаточно убедительно доказать, как преувеличенная любовь Гоголя к Пушкину вызывала у поэта приступы ненависти. Все-таки Гоголь сочинял другую легенду и испытывал другие чувства к поэту, не отрекшись от любви к его творчеству и на смертном одре, как бы на этом ни настаивал его духовник и какими бы карами он ему ни грозил. Амбивалентность Гоголю в исследовании упорно навязывается. Временами и сквозная тема Пушкина выглядит здесь весьма сомнительно: Эйзенштейн явно путает оперу «Евгений Онегин», где Гремин, по традиции, седой генерал, с романом, где безыменный муж Татьяны, скорее всего, ровесник героя и в прошлом — соучастник его проказ. Но Сергею Михайловичу необходимо, чтобы во всех главных произведениях поэта именно старик обладал предметом любви молодого героя.

Думается, можно привести и другие примеры эйзенштейновских «приписок» своих комплексов «великим», но мы и так слишком много внимания уделили неопубликованному произведению.

Закончить можно одним из «Стихотворений в прозе» Оскара Уайльда (в переводе Ф. Сологуба). Тем более что Эйзенштейн знал этот цикл и ссылался на него.

{343} Описывая «поразительное впечатление» от Мексики, Сергей Михайлович приходит к заключению, что «чувства наши, сознание и строй представлений отражают подлинный мир вокруг нас». Как всегда, далее следует цепь ассоциаций: упоминание произведений и легенд об отражениях. Эйзенштейна интересует «смещение в отражениях».

Завершает цепь отсылок упоминание «Поклонника»: «Наконец, мы помним и уайльдовский пруд, который не оплакивает смерть Нарцисса, ибо пруд этот никогда не видел перед собою наклоненную фигуру любующегося собой юноши, но видел только собственное отражение в его лучистых глазах»[[750]](#endnote-723).

У Уайльда ручей как раз скорбит о смерти Нарцисса — «из чаши сладких вод» он превращается в «чашу соленых слез». Его печаль разделяют лесные нимфы.

Но для Эйзенштейна весьма характерно «смещение» понимания чужих произведений. Показательно то, что он точно запомнил, что пруд видел «только собственное отражение в его лучистых глазах».

Название стихотворения, которое нами выбрано (по принципу эйзенштейновского «механизма символизации»), совпадает с названием одной из глав «Мемуаров», где говорится о Мейерхольде. Итак:

«УЧИТЕЛЬ

Когда тьма покрыла землю, Иосиф Аримафейский, держа в руке сосновый факел, сошел с холма в долину. Он шел к себе домой.

И увидел он коленопреклоненного на жестких камнях Долины Отчаяния юношу, который был наг и плакал. Цвет его волос был подобен меду, и его тело было, как белый цветок, но он изранил свое тело шипами и, вместо короны, покрыл свои волосы пеплом.

И тот, у кого было большое имение, сказал юноше, который был наг и плакал:

— Я не дивлюсь, что печаль твоя так велика, ибо, истинно, он был праведник.

И юноша отвечал:

— Это не о нем проливаю я слезы, но о себе самом. И я претворял воду в вино, и я исцелял прокаженных, и я возвращал зрение слепым. Я ходил по водам, и из живущих в пещерах я изгонял бесов. И я насыщал голодных в пустыне, где не было пищи, и я воздвигал мертвых из их тесных обителей, и по моему повелению на глазах у великого множества людей иссохла бесплодная смоковница. Все, что творил этот человек, творил и я. И все же меня не распяли.»

# **{****345}** Указатель имен

Имена литературных и кинематографических персонажей в указатель не включены. Курсивом выделены номера страниц комментариев с биографическими сведениями об упоминаемом лице.

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)
[О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)   [A-Z](#_a33)

А. П. — см. [Чехов А. П.](#_Tosh0005128)

Аверкиев Д. В. [57](#_page057), [72](#_page072)

Аверченко А. Т. [78](#_page078), [82](#_page082), [310](#_page310), [315](#_page315), [317](#_page317)

Адаскина Н. Л. [169](#_page169)

Адельгейм Рафаил Л. [*143*](#_page143)

Адельгейм Роберт Л. [*143*](#_page143)

Адлер Альфред [292](#_page292), [*296*](#_page296)

Аксенов И. А. [123](#_page123), [134](#_page134), [*141*](#_page141), [167](#_page167), [169](#_page169), [193](#_page193), [255](#_page255), [257](#_page257), [258](#_page258), [273](#_page273), [277](#_page277), [285](#_page285), [289](#_page289), [327](#_page327)

Александр I [29](#_page029)

Александр Македонский [9](#_page009), [162](#_page162) – [164](#_page164), [168](#_page168), [327](#_page327), [329](#_page329)

Александров (Мормоненко) Г. В. [171](#_page171), [207](#_page207), [*208*](#_page208)

Алчевский И. А. [94](#_page094), [*95*](#_page095)

Альтенберг Петер [52](#_page052)

Амнуэль А. [82](#_page082), [310](#_page310), [317](#_page317)

Андреев Л. Н. (псевд. Джемс Линч) [21](#_page021), [*31*](#_page031), [53](#_page053), [54](#_page054), [239](#_page239), [256](#_page256)

Анна Ивановна [56](#_page056), [82](#_page082)

Анненков Ю. П. [17](#_page017)

Аннунцио — см. [Д’Аннунцио Габриэле](#_Tosh0005129)

Анохин [116](#_page116)

Ан-ский С. [234](#_page234)

Антуан Андре [38](#_page038)

Антье [171](#_page171)

Аппиа Адольф [52](#_page052), [265](#_page265), [*266*](#_page266), [332](#_page332)

Аппиан [278](#_page278)

Арватов Б. И. [145](#_page145), [277](#_page277)

Ардов В. Е. [147](#_page147)

Аренский П. А. [86](#_page086)

Аристотель [292](#_page292), [296](#_page296)

Арнольди М. [317](#_page317)

Арцыбашев М. П. [302](#_page302), [*303*](#_page303)

Аташева П. М. [10](#_page010)

Бабанова М. И. [104](#_page104), [*105*](#_page105), [170](#_page170), [171](#_page171), [293](#_page293)

Бабель И. Э. [10](#_page010), [239](#_page239), [256](#_page256), [296](#_page296), [326](#_page326)

Бабочкин Б. А. [210](#_page210), [*222*](#_page222)

Бакрылов В. [120](#_page120), [125](#_page125)

Бакст Л. С. [188](#_page188)

Бальмонт К. Д. [64](#_page064)

Барабанов И. С. [91](#_page091)

Барнай Людвиг [*143*](#_page143)

Барнум Финеас Тейлор [287](#_page287), [*290*](#_page290)

Бартелмес Ричард Семлер [*181*](#_page181)

Бебутов В. М. [123](#_page123), [124](#_page124), [134](#_page134), [154](#_page154), [179](#_page179), [257](#_page257), [269](#_page269)

Бедный Демьян [233](#_page233)

Бейли Джеймс Антони [287](#_page287), [*290*](#_page290)

Белесон А. Э. [154](#_page154), [*156*](#_page156), [157](#_page157), [169](#_page169), [193](#_page193)

Бенуа А. Н. [35](#_page035), [48](#_page048), [237](#_page237), [255](#_page255)

Бергер Г. [291](#_page291)

Бернар Сара (Sarah Bernhardt) [85](#_page085), [86](#_page086), [120](#_page120), [124](#_page124), [131](#_page131), [278](#_page278)

Бибиена, семейство [303](#_page303), [304](#_page304)

Библиофил Жакоб (Поль Лакруа) [*85*](#_page085)

Билибин Н. Я. [32](#_page032)

Билль-Белоцерковский В. Н. [166](#_page166)

Бирман С. Г. [326](#_page326)

Блок А. А. [18](#_page018), [23](#_page023), [32](#_page032), [56](#_page056), [68](#_page068), [69](#_page069), [111](#_page111), [192](#_page192), [278](#_page278), [318](#_page318), [333](#_page333)

Блох Я. [120](#_page120), [125](#_page125)

Блювштейн С. [303](#_page303)

Боголюбов [62](#_page062)

Боголюбов Н. И. [219](#_page219), [*222*](#_page222), [223](#_page223)

Боде (Bode) Рудольф [*162*](#_page162), [167](#_page167), [175](#_page175), [186](#_page186), [214](#_page214), [222](#_page222), [322](#_page322)

Бойтлер М. А. [304](#_page304), [305](#_page305)

Бонди Ю. М. [36](#_page036), [81](#_page081), [86](#_page086), [*150*](#_page150), [267](#_page267)

Борис Годунов [29](#_page029)

Борисов (Гурович) Б. С. [*270*](#_page270)

Босх Иеронимус [247](#_page247)

Браун Август-Эмиль [22](#_page022), [*32*](#_page032)

Браунинг (Browning) Роберт [78](#_page078), [*82*](#_page082)

Брейгель Старший [50](#_page050), [247](#_page247)

Бродский Н. Л. [120](#_page120)

Брусилов А. А. [288](#_page288), [*290*](#_page290)

Бруссон Жан-Жак [123](#_page123)

Брюсов В. Я. [39](#_page039)

Булгаков М. А. [233](#_page233), [257](#_page257)

Бутовская А. Б. [81](#_page081)

В. В. — см. [Маяковский В. В.](#_Tosh0005130)

Вагнер (Wagner) Рихард [33](#_page033), [47](#_page047) – [53](#_page053), [56](#_page056), [108](#_page108), [263](#_page263) – [266](#_page266), [292](#_page292), [296](#_page296), [319](#_page319), [326](#_page326), [332](#_page332), [342](#_page342)

Варламов К. А. [90](#_page090), [110](#_page110), [113](#_page113), [240](#_page240), [*256*](#_page256)

Варпаховский Л. В. [254](#_page254), [255](#_page255), [*258*](#_page258)

Василевский Л. М. [70](#_page070)

Васильевы, братья [222](#_page222), [332](#_page332)

Вахтангов Е. Б. [130](#_page130), [134](#_page134), [191](#_page191), [229](#_page229) – [234](#_page234), [282](#_page282), [287](#_page287), [291](#_page291)

Ведекинд Франк (FrankWedekind) [53](#_page053), [72](#_page072), [318](#_page318), [319](#_page319)

Вейдле В. В. (Мумик) [9](#_page009), [82](#_page082), [85](#_page085), [86](#_page086), [282](#_page282)

Вербицкая А. А. [302](#_page302), [*303*](#_page303)

Верди Джузеппе [297](#_page297)

Веригина В. П. [256](#_page256)

Вертинская А. Н. [307](#_page307)

Вертов Дзига [156](#_page156), [163](#_page163), [169](#_page169), [325](#_page325)

Верхарн Эмиль [176](#_page176), [178](#_page178), [179](#_page179), [247](#_page247), [274](#_page274)

Веселовская А. А. [123](#_page123)

Викландт О. [326](#_page326)

Вильборг А. [166](#_page166), [168](#_page168)

Вин З. Х. [122](#_page122)

Виттельс Ф. [296](#_page296)

Вишневский В. В. [183](#_page183)

{346} Владимир Ильич — см. [Ленин В. И.](#_Tosh0005131)

Волков Н. Д. 111273

Волков Ф. Г. [120](#_page120)

Волкова Н. В. [139](#_page139)

Волконский С. М. [98](#_page098), [100](#_page100)

Володарский М. Л. [209](#_page209), [*222*](#_page222), [230](#_page230), [231](#_page231)

Врубель М. А. [294](#_page294)

Вульпиус К. А. [124](#_page124)

Высотская О. Н. [70](#_page070)

Вюилье Гастон Шарль [63](#_page063)

Гадов А. [281](#_page281), [334](#_page334)

Гайдебуров П. П. [72](#_page072), [98](#_page098), [100](#_page100)

Гаккель К. А. [209](#_page209), [218](#_page218), [220](#_page220), [*222*](#_page222)

Галли Джованни Мария (проз. Бибиена) [*304*](#_page304)

Гамсун Кнут [111](#_page111), [222](#_page222)

Ганако Оота [117](#_page117), [124](#_page124)

Гарбо (Густафссон) Грета [288](#_page288), [*290*](#_page290)

Гарин Э. П. [174](#_page174), [188](#_page188), [189](#_page189), [192](#_page192), [193](#_page193), [222](#_page222), [223](#_page223)

Гвоздев А. А. [168](#_page168), [170](#_page170)

Гегель Георг Вильгельм Фридрих [196](#_page196)

Гейер Людвиг [51](#_page051)

Гейерманс Г. [316](#_page316)

Гершвин Джордж [287](#_page287)

Гетье А. Ф. [276](#_page276), [*278*](#_page278)

Гетье Л. И. [276](#_page276), [278](#_page278), [288](#_page288)

Гете Иоганн Вольфганг [133](#_page133), [134](#_page134), [294](#_page294)

Гибшман К. Э. [110](#_page110), [*112*](#_page112)

Гильбер Иветт [287](#_page287), [*290*](#_page290), [333](#_page333)

Гиппиус В. В. [81](#_page081), [86](#_page086)

Гиппиус З. Н. [168](#_page168)

Глаголин (Гусев) Б. С. [26](#_page026), [*34*](#_page034)

Глазунов А. К. [70](#_page070), [289](#_page289)

Глизер Ю. С. [183](#_page183), [206](#_page206)

Глюк Кристоф Виллибальд [70](#_page070)

Гнесин М. Ф. [153](#_page153), [*154*](#_page154), [321](#_page321)

Гоголь Н. В. [40](#_page040), [58](#_page058), [90](#_page090), [120](#_page120), [138](#_page138), [162](#_page162), [166](#_page166), [192](#_page192), [204](#_page204), [231](#_page231), [238](#_page238), [247](#_page247), [256](#_page256), [257](#_page257), [285](#_page285), [289](#_page289), [298](#_page298) – [301](#_page301), [326](#_page326), [339](#_page339) – [342](#_page342)

Гойя‑и‑Лусьентес Франциско Хосе де [58](#_page058), [68](#_page068), [76](#_page076), [81](#_page081), [157](#_page157), [187](#_page187), [189](#_page189), [247](#_page247), [257](#_page257)

Гокусаи (Хокусаи Кацусика) [133](#_page133)

Голейзовский К. Я. [*166*](#_page166), [233](#_page233)

Голике Р. [166](#_page166), [168](#_page168)

Головин А. Я. [31](#_page031) [32](#_page032), [70](#_page070), [86](#_page086), [100](#_page100), [178](#_page178), [237](#_page237), [274](#_page274), [382](#_page382), [302](#_page302), [304](#_page304), [307](#_page307), [308](#_page308), [334](#_page334), [338](#_page338)

Голоушев С. С. (псевд. С. Глаголь) [256](#_page256)

Гольдони Карло [120](#_page120)

Гольцев Ю. [209](#_page209), [220](#_page220), [222](#_page222), [226](#_page226), [230](#_page230)

Горбунов И. Ф. [29](#_page029), [*36*](#_page036)

Готфирд Страсбургский [62](#_page062)

Гофман (Hoffmann) Эрнст Теодор Амадей [24](#_page024), [29](#_page029), [32](#_page032), [68](#_page068), [78](#_page078), [85](#_page085), [86](#_page086), [191](#_page191), [230](#_page230), [231](#_page231), [286](#_page286), [289](#_page289)

Гофмансталь Гуго фон [70](#_page070)

Гоцци Карло [65](#_page065), [82](#_page082), [90](#_page090), [120](#_page120), [125](#_page125), [133](#_page133), [134](#_page134), [233](#_page233), [282](#_page282), [286](#_page286), [314](#_page314)

Грибоедов А. С. [168](#_page168), [225](#_page225)

Грипич А. Л. [166](#_page166)

Гриффит (Гриффите) Дэвид Уорк [181](#_page181), [329](#_page329)

Грозный (Иван IV) [29](#_page029)

Громов В. А. [219](#_page219), [*223*](#_page223)

Гуревич Г. А. [120](#_page120)

Гуревич Л. Я. [25](#_page025), [33](#_page033)

Гусман Б. [154](#_page154), [155](#_page155), [157](#_page157)

Далматов (Лучич) В. П. [*91*](#_page091)

Далькроз — см. [Жак-Далькроз Эмиль](#_Tosh0005132)

Д’Аннунцио Габриэле [98](#_page098), [116](#_page116), [119](#_page119), [*124*](#_page124)

Данте Алигьери [328](#_page328)

Даргомыжский А. С. [95](#_page095)

Дебюро Гаспар [72](#_page072), [269](#_page269), [270](#_page270)

Декарт Рене [174](#_page174)

Дель Сарт (Дельсарт) Франсуа-Альберт-Никола [87](#_page087)

Державин К. Н. [124](#_page124)

Джемс Уильям [129](#_page129), [133](#_page133), [144](#_page144) – [146](#_page146), [171](#_page171), [210](#_page210) – [212](#_page212)

Джолсон Ол (Иосиф Розенблатт) [287](#_page287), [*290*](#_page290)

Джонсон Бен (Ben Jonson) [75](#_page075), [*81*](#_page081), [105](#_page105)

Джотто Ди Бодоне [38](#_page038), [50](#_page050), [87](#_page087), [155](#_page155), [157](#_page157)

Дидро Дени [133](#_page133)

Дикий А. Д. [233](#_page233)

Дисней Уолт [224](#_page224), [225](#_page225)

Дитрих Марлен (Мария Магдалена фон Лош) [288](#_page288), [290](#_page290) – [291](#_page291)

Дмитриев В. В. [178](#_page178), [*179*](#_page179)

Довженко А. П. [332](#_page332)

Долгов [120](#_page120)

Домье (Daumier) Оноре [76](#_page076), [81](#_page081), [155](#_page155), [157](#_page157), [160](#_page160) – [163](#_page163)

Достоевский Ф. М. [72](#_page072), [247](#_page247), [*257*](#_page257)

Дризен Н. В. [32](#_page032)

Дузе Элеонора [116](#_page116), [117](#_page117), [124](#_page124)

Дункан Айседора [191](#_page191), [273](#_page273), [274](#_page274)

Дэвис Мэрион [341](#_page341)

Дюма-сын Александр [278](#_page278)

Дюшен Гийом-Бенжамен-Арно [*222*](#_page222)

Дягилев С. П. [35](#_page035)

Евреинов Н. Н. [26](#_page026), [30](#_page030), [34](#_page034), [37](#_page037), [82](#_page082), [110](#_page110), [144](#_page144), [145](#_page145), [286](#_page286), [290](#_page290), [312](#_page312), [317](#_page317), [339](#_page339)

Егоров В. Е. [110](#_page110), [*111*](#_page111), [203](#_page203)

Елизавета Петровна [120](#_page120)

Елисеев К. С. [83](#_page083), [316](#_page316)

Ермолова М. Н. [258](#_page258)

Есенин С. А. [282](#_page282)

Есенина Т. С. [272](#_page272), [280](#_page280) – [*282*](#_page282), [333](#_page333), [334](#_page334), [344](#_page344)

Жак-Далькроз Эмиль [118](#_page118), [*124*](#_page124)

Жанен Жюль [270](#_page270)

Жаров М. И. [141](#_page141)

Ждан-Пушкина М. П. [24](#_page024), [32](#_page032) – [33](#_page033), [313](#_page313), [314](#_page314)

Желябужский Ю. А. [303](#_page303)

Живокини В. И. [113](#_page113), [*114*](#_page114)

Жиль Андре (Andre Gile) [67](#_page067), [72](#_page072)

Жирмунский В. М. (Victor) [177](#_page177), [179](#_page179)

Зайчиков В. Ф. [181](#_page181), [182](#_page182)

Закушняк А. Я. [274](#_page274), [*278*](#_page278)

{347} Залкинд А. Б. [146](#_page146), [147](#_page147)

Зандин М. П. [338](#_page338)

Зархи Н. А. [203](#_page203), [233](#_page233), [264](#_page264)

Захава Б. Е. [229](#_page229), [*233*](#_page233), [275](#_page275)

Зигфельд Флоренц [287](#_page287), [*290*](#_page290)

Зина (Зинаида) — см. [Райх З. Н.](#_Tosh0005133)

Злобин З. П. [209](#_page209), [218](#_page218) – [220](#_page220), [*222*](#_page222)

Зноско-Боровский Е. А. [28](#_page028), [34](#_page034), [*35*](#_page035), [70](#_page070), [72](#_page072), [86](#_page086), [112](#_page112)

Зоркая Н. М. [233](#_page233)

Ибсен Генрик [34](#_page034), [42](#_page042), [53](#_page053), [71](#_page071), [194](#_page194), [260](#_page260), [291](#_page291), [293](#_page293), [297](#_page297), [315](#_page315)

Иванов Б. Г. [209](#_page209), [*222*](#_page222), [232](#_page232)

Иванов В. В. [11](#_page011), [16](#_page016)

Иванов В. И. [72](#_page072), [85](#_page085), [86](#_page086), [99](#_page099), [100](#_page100), [105](#_page105), [110](#_page110), [111](#_page111), [120](#_page120)

Иванов М. [62](#_page062)

Иванова М. К. [11](#_page011)

Игнатий Лойола св. [275](#_page275), [278](#_page278)

Ильинский И. В. [218](#_page218), [219](#_page219), [293](#_page293)

Иммерман (Immermann) Карл Лебрехт [52](#_page052), [78](#_page078), [*82*](#_page082)

Инкижинов В. И. [126](#_page126), [*127*](#_page127), [128](#_page128), [130](#_page130), [133](#_page133), [139](#_page139), [171](#_page171), [200](#_page200), [219](#_page219), [223](#_page223)

Иоффе И. [329](#_page329), [344](#_page344)

Ирина (Иришка) — см. [Мейерхольд И. В.](#_Tosh0005134)

Кадочников В. И. [297](#_page297), [*298*](#_page298)

Кайатт Мэйор А. [303](#_page303)

Калидаса [192](#_page192)

Каллаш В. В. [120](#_page120)

Калло (Callot) Жак [27](#_page027), [*34*](#_page034), [68](#_page068), [76](#_page076), [81](#_page081), [155](#_page155), [157](#_page157), [247](#_page247), [270](#_page270), [271](#_page271)

Кальдерон де ла Барка Педро [21](#_page021), [25](#_page025), [31](#_page031), [56](#_page056), [64](#_page064), [70](#_page070), [72](#_page072), [121](#_page121), [176](#_page176), [177](#_page177), [274](#_page274), [286](#_page286)

Карамзин Н. М. [341](#_page341), [342](#_page342)

Карамзина Е. А. [341](#_page341), [342](#_page342)

Каратыгин В. Г. [70](#_page070)

Кардовский Д. Н. [166](#_page166), [*168*](#_page168)

Карнера Примо [287](#_page287), [*290*](#_page290)

Каррачи Агостино [162](#_page162)

Карраччи (Carracci) Аннибале [159](#_page159), [*162*](#_page162)

Карраччи Лодовико [162](#_page162)

Карсавина Т. П. [287](#_page287)

Кауфман Джордж С. [183](#_page183)

Кахане М. [296](#_page296)

Китон Бестер (Бастер; наст. имя Джозеф Френсис) [164](#_page164), [*165*](#_page165), [166](#_page166)

Клагес (Klages) Людвиг [*175*](#_page175), [222](#_page222), [322](#_page322)

Клейман Н. И. [11](#_page011), [16](#_page016), [109](#_page109), [171](#_page171), [278](#_page278), [334](#_page334), [340](#_page340)

Клейст Генрих фон [222](#_page222)

Клодель Поль [192](#_page192)

Княжнин Я. Б. [56](#_page056), [72](#_page072)

Коваленская Н. Г. [237](#_page237), [*256*](#_page256), [274](#_page274)

Козиков С. В. [181](#_page181)

Козинцев Г. М. [*282*](#_page282)

Козлов Л. К. [10](#_page010), [191](#_page191)

Коклен (Коклэн) Бенуа-Констан [114](#_page114), [120](#_page120), [*123*](#_page123), [131](#_page131), [133](#_page133)

Коленда В. К. [31](#_page031)

Коломийцев В. П. [51](#_page051)

Комарденков В. П. [109](#_page109)

Комаровская Н. И. [256](#_page256)

Комиссаржевская В. Ф. [31](#_page031), [34](#_page034), [58](#_page058), [71](#_page071), [90](#_page090), [95](#_page095), [110](#_page110), [114](#_page114), [142](#_page142), [194](#_page194), [259](#_page259), [260](#_page260), [272](#_page272)

Комиссаржевский Ф. Ф. [9](#_page009), [78](#_page078), [*82*](#_page082), [129](#_page129), [233](#_page233) – [234](#_page234), [282](#_page282)

Конецкая Е. Я. [322](#_page322)

Коноплев [256](#_page256)

Константин Сергеевич (К. С.) — см. [Станиславский К. С.](#_Tosh0005135)

Константинов М. М. [31](#_page031)

Коптяев А. П. [52](#_page052)

Коренев М. М. [71](#_page071), [122](#_page122), [133](#_page133), [134](#_page134), [222](#_page222)

Корнелл Катрин (Кэтрин) [287](#_page287), [*290*](#_page290)

Коршунова В. П. [16](#_page016)

Крамской И. Н. [43](#_page043)

Крицберг Л. М. [143](#_page143)

Кроммелинк Фернан [105](#_page105), [277](#_page277)

Крэг (Craig) Эдвард Гордон [22](#_page022), [23](#_page023), [*32*](#_page032), [46](#_page046), [52](#_page052), [72](#_page072), [78](#_page078), [96](#_page096), [111](#_page111), [112](#_page112), [120](#_page120), [289](#_page289), [310](#_page310)

Куган Джекки [287](#_page287), [*290*](#_page290)

Кугель А. Р. [82](#_page082), [147](#_page147), [*150*](#_page150)

Кузмин М. А. [28](#_page028), [34](#_page034), [35](#_page035), [70](#_page070)

Кулешов Л. В. [156](#_page156), [169](#_page169), [202](#_page202), [203](#_page203), [325](#_page325)

Курзнер П. Я. [94](#_page094), [95](#_page095)

Куропаткин А. Н. [288](#_page288), [*290*](#_page290)

Кустов А. К. [209](#_page209), [218](#_page218), [*222*](#_page222), [229](#_page229)

Лавренев Б. А. [233](#_page233)

Лапицкий (Михайлов) И. М. [23](#_page023), [*32*](#_page032), [313](#_page313)

Ларин Ю. [157](#_page157)

Лафарг Поль [208](#_page208)

Лачинов В. П. [67](#_page067), [71](#_page071), [*72*](#_page072), [79](#_page079), [316](#_page316)

Лебедев Н. А. [154](#_page154), [157](#_page157)

Лебединский П. А. [117](#_page117), [124](#_page124)

Левин Е. С. [10](#_page010), [11](#_page011), [79](#_page079), [80](#_page080)

Лейстиков И. И. [*302*](#_page302)

Ленин В. И. [161](#_page161), [188](#_page188), [192](#_page192), [248](#_page248), [287](#_page287), [308](#_page308), [327](#_page327)

Леонардо да Винчи [58](#_page058), [157](#_page157), [189](#_page189), [267](#_page267)

Лермонтов М. Ю. [9](#_page009), [21](#_page021), [57](#_page057), [58](#_page058), [70](#_page070), [111](#_page111), [120](#_page120), [256](#_page256), [337](#_page337) – [338](#_page338)

Лесков Н. С. [138](#_page138), [258](#_page258)

Лешков П. И. [25](#_page025), [*33*](#_page033)

Лещенко Н. М. [222](#_page222)

Левшин А. И. [132](#_page132) – [134](#_page134)

Ли Верной (Виолетта Паджет) [78](#_page078), [*82*](#_page082), [85](#_page085), [120](#_page120)

Липпман Отто [120](#_page120)

Лист Ференц [256](#_page256)

Литовцева Н. Н. [222](#_page222)

Лихтенберже Анри [49](#_page049), [52](#_page052)

Лишин М. Е. [170](#_page170), [*171*](#_page171)

Ллойд Джордж Дэвид [288](#_page288), [*290*](#_page290)

Лондон Джек [83](#_page083)

Лопеде Вега [56](#_page056), [57](#_page057), [85](#_page085), [86](#_page086)

Луговской В. А. [298](#_page298)

Лужский В. В. [104](#_page104), [205](#_page205), [*222*](#_page222)

Лукомский Г. К. [85](#_page085)

Луначарский А. В. [25](#_page025), [*33*](#_page033), [119](#_page119), [159](#_page159), [180](#_page180), [191](#_page191)

Лундт Альфред [287](#_page287), [*290*](#_page290)

{348} Лурия А. Р. [195](#_page195)

Любимов-Ланской Е. О. [157](#_page157), [166](#_page166)

Люсциниус — см. [Соловьев В. Н.](#_Tosh0005136)

Лютер [328](#_page328)

Люце В. В. [136](#_page136)

М. П. — см. [Ждан-Пушкина М. П.](#_Tosh0005137)

Македонский — см. [Александр Македонский](#_Tosh0005138)

Марголин С. А. [128](#_page128)

Мариенгоф А. Б. [208](#_page208)

Маркс Карл [170](#_page170)

Мартине Марсель [142](#_page142), [147](#_page147)

Мартинсон С. А. [182](#_page182)

Мартынов А. Е. [*91*](#_page091), [120](#_page120)

Масс В. З. [101](#_page101), [127](#_page127)

Матерлинк — см. [Метерлинк Морис](#_Tosh0005139)

Маяковский В. В. [181](#_page181) – [183](#_page183), [192](#_page192), [268](#_page268), [269](#_page269), [287](#_page287)

Мейерхольд И. В. (Ирина, Иришка) [146](#_page146), [147](#_page147), [219](#_page219), [*223*](#_page223)

Мейерхольд О. М. [70](#_page070), [146](#_page146), [272](#_page272), [273](#_page273)

Меллер Ракель (Франциска Маркес Лопес) [287](#_page287), [*290*](#_page290)

Мемлинг Ганс [50](#_page050)

Менухин Иегуди [287](#_page287) – [288](#_page288)

Мережковский Д. С. [55](#_page055)

Мериме Проспер [119](#_page119), [121](#_page121), [124](#_page124), [233](#_page233)

Месмер Фридрих Антон [291](#_page291), [296](#_page296)

Метерлинк (Maeterlink) Морис [25](#_page025), [31](#_page031), [33](#_page033), [34](#_page034), [38](#_page038), [44](#_page044), [45](#_page045), [53](#_page053), [72](#_page072), [82](#_page082), [111](#_page111), [234](#_page234)

Микеланжело Буонаротти [342](#_page342)

Миклашевский К. М. [*17*](#_page017), [18](#_page018), [77](#_page077), [78](#_page078), [81](#_page081), [85](#_page085), [110](#_page110), [120](#_page120), [125](#_page125), [146](#_page146), [147](#_page147), [167](#_page167), [322](#_page322), [333](#_page333)

Мистенгет (Жанна Буржуа) [287](#_page287), [*290*](#_page290)

Михаил Осипович — см. [Эйзенштейн М. О.](#_Tosh0005140)

Молотов В. М. [264](#_page264)

Мольер (Молиер) Жан-Батист [27](#_page027), [32](#_page032), [34](#_page034), [53](#_page053), [59](#_page059), [75](#_page075), [105](#_page105), [113](#_page113), [204](#_page204), [271](#_page271), [272](#_page272)

Монтегюс (Гастон Брунствик) [287](#_page287), [*290*](#_page290)

Морозов А. А. [206](#_page206) – [208](#_page208)

Мочалов П. С. [90](#_page090), [*91*](#_page091)

Моцарт Вольфганг Амадей [256](#_page256)

Мумик — см. [Вейдле В. В.](#_Tosh0005141)

Муне-Сюлли Жан [115](#_page115), [*124*](#_page124)

Муратов П. П. [78](#_page078), [*82*](#_page082), [85](#_page085), [120](#_page120)

Мусоргский М. П. [308](#_page308)

Мчеделов В. Л. [191](#_page191)

Мэй Ланьфан [213](#_page213), [*222*](#_page222), [224](#_page224), [225](#_page225)

Мюллер Г. [104](#_page104)

Наврозова (урожд. Бонди) Н. М. [150](#_page150)

Нагродская (урожд. Головачева) Е. А. [302](#_page302), [*303*](#_page303)

Названов М. М. [326](#_page326)

Назимова А. А. (наст. имя и фам. Аделаида Яковлевна Левентон) [181](#_page181), [287](#_page287), [*290*](#_page290)

Направник Э. Ф. [264](#_page264)

Незлобии (Алябьев) К. Н. [78](#_page078), [52](#_page052), [137](#_page137), [223](#_page223), [224](#_page224), [274](#_page274), [282](#_page282), [286](#_page286), [290](#_page290), [291](#_page291)

Нелидов А. П. [190](#_page190), [*194*](#_page194), [274](#_page274), [286](#_page286), [287](#_page287)

Немирович-Данченко В. И. [143](#_page143), [205](#_page205), [218](#_page218), [222](#_page222), [226](#_page226), [255](#_page255), [258](#_page258), [295](#_page295), [297](#_page297)

Нерон [63](#_page063)

Никитин А. Л. [37](#_page037), [75](#_page075), [80](#_page080), [81](#_page081), [83](#_page083), [86](#_page086)

Николаи [165](#_page165)

Николай II [288](#_page288)

Ницше Фридрих [105](#_page105), [342](#_page342)

Новицкий П. И. [229](#_page229), [232](#_page232), [*233*](#_page233)

Нозьер Ф. [104](#_page104)

Норрис Фрэнк [244](#_page244), [*257*](#_page257)

Оборин Л. Н. [225](#_page225)

Олеша Ю. К. [233](#_page233)

Ольга Михайловна — см. [Мейерхольд О. М.](#_Tosh0005142)

О’Нейл Юджин [287](#_page287)

Орленев (Орлов) П. Н. [142](#_page142), [*143*](#_page143)

Орлов Д. Н. [*171*](#_page171)

Островский А. Н. [70](#_page070), [120](#_page120), [153](#_page153), [170](#_page170), [191](#_page191), [204](#_page204), [205](#_page205)

Оффенбах Жак (Якоб Эбершт) [*32*](#_page032), [313](#_page313), [332](#_page332)

Охлопков Н. П. [205](#_page205) – [*207*](#_page207), [208](#_page208), [235](#_page235), [298](#_page298), [299](#_page299), [332](#_page332)

Павел I [29](#_page029)

Павленко П. А. [277](#_page277)

Павленков Ф. Ф. [120](#_page120)

Павлов И. П. [200](#_page200)

Панфилова Н. Н. [11](#_page011), [16](#_page016)

Парнах (Парнок) В. Я. [*125*](#_page125)

Перетц В. Н. [78](#_page078), [*82*](#_page082), [85](#_page085)

Перцов В. [120](#_page120)

Песочинский Н. В. [10](#_page010), [84](#_page084), [122](#_page122)

Петров Н. В. [338](#_page338)

Петр I [288](#_page288)

Пикассо Пабло [115](#_page115), [124](#_page124)

Пиотровский Адр. [173](#_page173)

Пиранделло Луиджи [287](#_page287)

Плавт Тит Макций [36](#_page036)

Платон [292](#_page292), [296](#_page296)

Платон И. С. [110](#_page110), [*112*](#_page112), [238](#_page238), [256](#_page256)

Плевицкая (Винникова) Н. В. [288](#_page288), [*290*](#_page290)

Плетнев В. Ф. [101](#_page101), [134](#_page134), [148](#_page148), [171](#_page171), [277](#_page277), [323](#_page323)

По Эдгар [68](#_page068)

Погодин Н. Ф. [203](#_page203)

Полиант [171](#_page171)

Поливанов Л. И. [111](#_page111), [*112*](#_page112)

Польти Ж. [133](#_page133)

Помпеи [276](#_page276), [278](#_page278)

Попов А. Д. [203](#_page203), [229](#_page229), [233](#_page233)

Попов Н. А. [154](#_page154)

Попова Л. С. [135](#_page135), [*136*](#_page136), [146](#_page146), [273](#_page273), [274](#_page274), [277](#_page277)

Похитонов Д. И. [266](#_page266)

Прокофьев С. С. [289](#_page289), [301](#_page301)

Пудовкин В. И. [180](#_page180), [181](#_page181)

Пуришкевич В. М. [189](#_page189), [*193*](#_page193)

{349} Пушкин А. С. [57](#_page057), [87](#_page087), [111](#_page111), [112](#_page112), [119](#_page119), [120](#_page120), [124](#_page124), [255](#_page255) – [257](#_page257), [298](#_page298), [299](#_page299), [301](#_page301), [306](#_page306), [308](#_page308), [325](#_page325), [326](#_page326), [329](#_page329), [335](#_page335), [336](#_page336), [338](#_page338), [340](#_page340) – [342](#_page342)

Пушкина Н. П. [313](#_page313)

Пшибышевский С. [302](#_page302), [303](#_page303)

Пырьев И. А. [181](#_page181)

Пяст В. А. [58](#_page058)

Рабенек Э. И. [127](#_page127)

Радлов С. Э. [18](#_page018), [28](#_page028), [*36*](#_page036), [314](#_page314)

Райтлер Р. [296](#_page296)

Райх З. Н. (Зина, Зинаида) [109](#_page109), [137](#_page137), [166](#_page166), [*168*](#_page168), [181](#_page181), [182](#_page182), [190](#_page190), [193](#_page193), [194](#_page194), [250](#_page250), [273](#_page273), [274](#_page274), [282](#_page282), [297](#_page297), [308](#_page308), [341](#_page341), [344](#_page344)

Райх Н. А. [280](#_page280), [*282*](#_page282)

Ранк Отто [296](#_page296)

Рафаэль Санти [296](#_page296)

Рациборский [167](#_page167)

Рейнхардт (Рейнхард) Макс (Max Reinhardt, наст. фам. Гольдман) [53](#_page053), [54](#_page054), [55](#_page055), [*88*](#_page088), [287](#_page287)

Ремизов А. М. [65](#_page065)

Риббентроп Иоахим [264](#_page264)

Римский-Корсаков Н. А. [289](#_page289)

Роллан Ромен [82](#_page082), [317](#_page317)

Ромашов Б. С. [166](#_page166), [170](#_page170), [171](#_page171)

Роом А. М. [182](#_page182)

Росс Роберт [36](#_page036)

Россас‑и‑Флорес [288](#_page288)

Рошаль Г. Л. [291](#_page291)

Рубинштейн И. Л. [272](#_page272), [*273*](#_page273), [284](#_page284), [289](#_page289)

Рудницкий К. Л. [272](#_page272), [282](#_page282), [333](#_page333), [344](#_page344)

Рутковская Б. И. [170](#_page170), [*171*](#_page171), [286](#_page286), [287](#_page287)

Рыбакова Ю. П. [95](#_page095)

Рыков А. В. [120](#_page120), [125](#_page125)

Рышков В. А. [*88*](#_page088)

Рютбеф [*32*](#_page032)

Сабашниковы М. и С. [58](#_page058), [64](#_page064)

Савина М. Г. [166](#_page166), [*168*](#_page168)

Сада-Якко [115](#_page115), [*124*](#_page124)

Садко (В. И. Блюм) [146](#_page146) – [148](#_page148)

Сакки Антонио [29](#_page029), [*36*](#_page036), [65](#_page065)

Санин А. А. [32](#_page032), [303](#_page303)

Сапунов Н. Н. [9](#_page009), [110](#_page110), [*111*](#_page111), [112](#_page112), [287](#_page287), [290](#_page290), [334](#_page334)

Сафонова В. В. [81](#_page081)

Сахновский В. Г. [257](#_page257)

Светлов В. Я. [85](#_page085)

Сезанн Поль [62](#_page062)

Сейфуллина Л. Н. [233](#_page233)

Сен-Симон (St.‑Simon) Луи, герцог де Ровруа [78](#_page078), [*82*](#_page082)

Сент-Аман [171](#_page171)

Сервантес Мигель де [56](#_page056), [65](#_page065), [157](#_page157), [204](#_page204)

Серов В. А. [284](#_page284), [289](#_page289)

Сильверсан Б. П. [255](#_page255)

Синицын В. А. [286](#_page286), [287](#_page287), [*290*](#_page290)

Ситковецкая М. М. [16](#_page016)

Скрябин (Scriabine) А. Н. [65](#_page065), [108](#_page108)

Слонимская (в зам. Сазонова) Ю. Л. [120](#_page120), [*125*](#_page125)

Случайный Ф. М. [310](#_page310), [315](#_page315)

Смирнова Н. А. [256](#_page256)

Смирнова-Искандер А. В. [127](#_page127), [128](#_page128)

Смышляев В. С. [79](#_page079), [*83*](#_page083), [86](#_page086), [101](#_page101), [171](#_page171) – [173](#_page173), [175](#_page175), [192](#_page192), [277](#_page277)

Соловьев В. Н. (Вольмар Люсциниус) [28](#_page028), [33](#_page033) – [*35*](#_page035), [120](#_page120), [125](#_page125), [157](#_page157), [167](#_page167), [169](#_page169), [314](#_page314), [316](#_page316)

Соловьев С. [52](#_page052)

Сологуб Ф. К. [70](#_page070), [91](#_page091), [277](#_page277), [303](#_page303), [318](#_page318), [342](#_page342)

Софокл [53](#_page053), [292](#_page292)

Сталин И. В. [228](#_page228), [264](#_page264), [331](#_page331)

Станиславский К. С. [38](#_page038), [83](#_page083), [96](#_page096), [103](#_page103), [104](#_page104), [110](#_page110) – [113](#_page113), [115](#_page115), [129](#_page129), [130](#_page130), [143](#_page143), [192](#_page192), [203](#_page203), [225](#_page225) – [227](#_page227), [229](#_page229), [232](#_page232), [233](#_page233), [241](#_page241), [242](#_page242), [257](#_page257), [278](#_page278), [287](#_page287), [294](#_page294) – [299](#_page299), [327](#_page327), [329](#_page329), [338](#_page338), [339](#_page339)

Степанов В. Я. [110](#_page110), [*112*](#_page112)

Стриндберг Август [29](#_page029), [36](#_page036), [98](#_page098), [134](#_page134), [267](#_page267)

Строева В. П. [291](#_page291)

Студенцов Е. П. [25](#_page025), [*33*](#_page033)

Суворин А. С. [104](#_page104)

Суворина А. А. [103](#_page103), [104](#_page104)

Судаков И. Я. [192](#_page192)

Сулержицкий Л. А. [111](#_page111), [191](#_page191)

Сумбатов — см. [Южин-Сумбатов А. И.](#_Tosh0005143)

Сухово-Кобылин А. С. [120](#_page120), [138](#_page138), [162](#_page162)

Сухомлинов В. А. [288](#_page288), [*290*](#_page290)

Сушкевич Б. М. [256](#_page256)

Сюннерберг (псевд. Конст. Эрберг) [52](#_page052), [85](#_page085), [*86*](#_page086), [120](#_page120)

Таиров (Корнблит) А. Я. [87](#_page087), [114](#_page114), [134](#_page134), [188](#_page188), [192](#_page192), [228](#_page228), [233](#_page233)

Тальников Д. Л. [259](#_page259), [260](#_page260)

Тарабукин Н. М. [169](#_page169), [258](#_page258)

Тарханов М. М. [192](#_page192)

Татлин В. Е. [124](#_page124), [*277*](#_page277)

Тахмасиб Рза Аббас Кули-оглы [209](#_page209), [218](#_page218), [*222*](#_page222)

Тейлор Фредерик Уинсоу [*128*](#_page128)

Телешева Е. С. [297](#_page297), [*298*](#_page298)

Теренций [36](#_page036)

Тик Людвиг [47](#_page047), [78](#_page078), [*86*](#_page086), [263](#_page263) – [266](#_page266), [314](#_page314)

Тиме Е. И. [200](#_page200)

Тирсо де Молина [56](#_page056), [57](#_page057), [65](#_page065), [67](#_page067)

Тихвинская Л. И. [290](#_page290)

Тихонович В. В. [31](#_page031), [90](#_page090), [175](#_page175), [277](#_page277)

Толлер Эрнст [10](#_page010), [296](#_page296)

Толстой А. К. [200](#_page200)

Толстой Л. Н. [120](#_page120), [166](#_page166), [168](#_page168), [169](#_page169), [296](#_page296)

Трауберг И. З. [175](#_page175)

Третьяков С. М. [142](#_page142), [146](#_page146), [*147*](#_page147), [149](#_page149), [153](#_page153), [162](#_page162), [166](#_page166), [169](#_page169), [205](#_page205), [208](#_page208), [222](#_page222), [277](#_page277), [322](#_page322)

Троцкий Л. Д. [142](#_page142)

Труцци Рудольф [*77*](#_page077), [81](#_page081)

Тряскин Н. [209](#_page209), [222](#_page222)

Тулуз-Лотрек Анри де [333](#_page333)

Тынянов Ю. Н. [247](#_page247), [257](#_page257), [334](#_page334), [340](#_page340), [341](#_page341)

Уайльд Оскар [29](#_page029), [36](#_page036), [119](#_page119), [121](#_page121), [124](#_page124), [278](#_page278), [302](#_page302), [309](#_page309), [312](#_page312), [326](#_page326), [342](#_page342), [343](#_page343)

Ульянов Н. П. [110](#_page110), [*111*](#_page111), [274](#_page274), [278](#_page278)

{350} Уралов И. М. [113](#_page113), [*114*](#_page114)

Урбанович П. В. [219](#_page219), [*223*](#_page223)

Уточкин С. И. [287](#_page287), [*290*](#_page290)

Уэльский, принц (Эдуард VIII) [287](#_page287), [*290*](#_page290)

Фадеев А. А. [299](#_page299)

Файко А. М. [147](#_page147), [162](#_page162)

Февральский А. В. [16](#_page016), [109](#_page109), [139](#_page139), [327](#_page327)

Федотова Г. Н. [239](#_page239), [256](#_page256)

Фейербах (Feyerbach) Ансельм [51](#_page051), [52](#_page052), [*72*](#_page072)

Фельдман О. М. [10](#_page010) – [11](#_page011), [16](#_page016), [98](#_page098), [143](#_page143), [169](#_page169)

Федоров В. Ф. [122](#_page122), [127](#_page127), [128](#_page128), [134](#_page134), [138](#_page138), [139](#_page139), [166](#_page166), [179](#_page179)

Федорова Е. В. [179](#_page179)

Фирдоуси Абуль Касим [297](#_page297)

Флобер Гюстав [81](#_page081)

Фокин М. М. [287](#_page287)

Фонтенн Линн [287](#_page287), [*290*](#_page290)

Фореггер (Грейфентурн) Н. М. [100](#_page100), [*101*](#_page101), [109](#_page109), [127](#_page127), [137](#_page137), [142](#_page142), [277](#_page277)

Франс Анатоль [123](#_page123)

Фреголи Леопольдо [121](#_page121), [*125*](#_page125)

Фредерик-Леметр (Антуан Луи Проспер Леметр) [*171*](#_page171)

Фрейд (Freud) Зигмунд [10](#_page010), [174](#_page174), [200](#_page200), [291](#_page291) – [293](#_page293), [296](#_page296), [337](#_page337), [339](#_page339)

Фукс Георг (G. Fuchs) [29](#_page029), [36](#_page036), [52](#_page052), [111](#_page111), [316](#_page316)

Фукэ Жан [50](#_page050)

Фэрбенкс Дуглас (Дуглас Элтон Томас Ульман) [288](#_page288), [*290*](#_page290)

Хазби [297](#_page297)

Хардт Эрнст [97](#_page097)

Харт Мосс [183](#_page183)

Херасков М. М. [335](#_page335)

Херст Уильям Рэндольф [341](#_page341)

Хмелев Н. П. [297](#_page297), [*298*](#_page298)

Хогарт (Hogarth) Уильям [66](#_page066), [76](#_page076), [81](#_page081), [85](#_page085)

Холмская З. В. [82](#_page082)

Цвейг Стефан [10](#_page010), [291](#_page291), [295](#_page295), [296](#_page296), [339](#_page339), [341](#_page341)

Церетели Н. М. [111](#_page111), [*112*](#_page112)

Цетнерович П. В. [208](#_page208), [235](#_page235)

Чайковский П. И. [89](#_page089)

Чаплин Чарльз Спенсер [109](#_page109), [110](#_page110), [185](#_page185), [287](#_page287), [341](#_page341)

Чемберлен Хаустон Стюарт (Houston Stewart Chamberlain) [52](#_page052), [*266*](#_page266)

Черкасов Н. К. [299](#_page299)

Чехов А. П. [40](#_page040), [42](#_page042), [43](#_page043), [53](#_page053), [121](#_page121), [143](#_page143), [188](#_page188), [239](#_page239)

Чехов М. А. [110](#_page110), [*112*](#_page112), [131](#_page131), [134](#_page134), [143](#_page143), [223](#_page223), [287](#_page287), [291](#_page291)

Чувелев И. П. [137](#_page137)

Чудовский В. [36](#_page036)

Чужак (Насимович) Н. Ф. [110](#_page110), [*112*](#_page112), [175](#_page175)

Чулков Г. И. [110](#_page110), [*111*](#_page111)

Чулков М. Д. [335](#_page335)

Шаляпин Ф. И. [131](#_page131), [287](#_page287)

Шаповаленко Н. Н. [157](#_page157)

Шекспир Вильям [21](#_page021), [22](#_page022), [27](#_page027), [31](#_page031), [32](#_page032), [53](#_page053), [57](#_page057), [75](#_page075), [81](#_page081), [121](#_page121), [202](#_page202), [233](#_page233), [255](#_page255), [258](#_page258), [289](#_page289), [316](#_page316)

Шервашидзе А. К. [62](#_page062), [264](#_page264)

Шершеневич В. Г. [142](#_page142)

Шиллер Фридрих [67](#_page067)

Шкловский В. Б. [162](#_page162), [192](#_page192), [306](#_page306), [308](#_page308), [335](#_page335)

Шмеллинг Макс [287](#_page287), [*290*](#_page290)

Шницлер Артур [111](#_page111), [112](#_page112)

Шопенгауэр (Schopenhauer) Артур [23](#_page023), [32](#_page032), [41](#_page041), [315](#_page315)

Шостакович Д. Д. [258](#_page258)

Шоу Бернард [109](#_page109), [193](#_page193), [271](#_page271), [287](#_page287)

Штекель (Steckel) Вильгельм [174](#_page174), [292](#_page292), [296](#_page296)

Штраус Рихард [70](#_page070)

Штраух М. М. [10](#_page010), [11](#_page011), [77](#_page077), [*81*](#_page081), [82](#_page082), [180](#_page180) – [183](#_page183), [191](#_page191), [194](#_page194), [272](#_page272), [302](#_page302), [324](#_page324)

Шуб Э. И. [192](#_page192), [233](#_page233), [*299*](#_page299), [341](#_page341)

Щербаков В. А. [10](#_page010), [11](#_page011), [84](#_page084), [137](#_page137)

Эдди Мэри Беккер [291](#_page291), [296](#_page296)

Эйзенштейн М. О. [75](#_page075), [*81*](#_page081), [91](#_page091), [283](#_page283), [284](#_page284)

Эйзенштейн (Конецкая) Ю. И. [11](#_page011), [13](#_page013), [71](#_page071), [75](#_page075), [80](#_page080), [85](#_page085), [89](#_page089), [100](#_page100), [103](#_page103), [108](#_page108), [125](#_page125), [137](#_page137), [140](#_page140), [147](#_page147), [272](#_page272), [297](#_page297), [*298*](#_page298), [310](#_page310) – [312](#_page312), [314](#_page314), [315](#_page315), [320](#_page320), [344](#_page344)

Эккерман Иоганн Петер [133](#_page133), [134](#_page134)

Эллман Ричард [36](#_page036)

Эль Греко (Greco) [271](#_page271), [342](#_page342)

Эрберг Конст. — см. [Сюннерберг К. А.](#_Tosh0005144)

Эрдман Н. Р. [162](#_page162), [163](#_page163), [208](#_page208)

Эренбург И. Г. [194](#_page194)

Эрмлер Ф. М. [223](#_page223)

Э‑с В. [134](#_page134)

Эфрос Н. Е. [120](#_page120)

Южин-Сумбатов (Южин, Сумбатов) А. И. [21](#_page021), [*31*](#_page031), [116](#_page116), [124](#_page124)

Юлий Цезарь [278](#_page278)

Юлия Ивановна — см. [Эйзенштейн Ю. И.](#_Tosh0005145)

Юнг Карл Густав [292](#_page292), [*296*](#_page296)

Юрьев Ю. М. [143](#_page143), [189](#_page189), [193](#_page193), [200](#_page200), [238](#_page238)

Юткевич С. И. [90](#_page090), [109](#_page109), [127](#_page127), [137](#_page137), [140](#_page140)

Якобсон М. И. [270](#_page270)

Якулов Г. Б. [188](#_page188), [*192*](#_page192)

Янгиров Р. М. [17](#_page017)

Ярцев П. М. [34](#_page034), [260](#_page260)

Яхонтов В. Н. [*299*](#_page299)

Appia Adolphe — см. [Аппиа Адольф](#_Tosh0005146)

Aristophanes [80](#_page080)

Beardsley [81](#_page081)

Bode — см. [Боде Рудольф](#_Tosh0005147)

Browning — см. [Браунинг Роберт](#_Tosh0005148)

Callot — см. [Калло Жак](#_Tosh0005149)

Carracci — см. [Карраччи Аннибале](#_Tosh0005150)

{351} Casanova [56](#_page056)

Chamberlain Houston Stewart — см. [Чемберлен Хаустон Стюарт](#_Tosh0005151)

Constantini [56](#_page056)

Craig — см. [Крэг Эдвард Гордон](#_Tosh0005152)

Daumier H. — см. [Домье Оноре](#_Tosh0005153)

Degas [271](#_page271)

Denis Maurice [52](#_page052)

Dürer [22](#_page022)

Enlart [62](#_page062)

Fischer A. [52](#_page052)

Flogel [68](#_page068)

Florenz Karl [79](#_page079), [83](#_page083)

Freud — см. [Фрейд Зигмунд](#_Tosh0005154)

Fuchs G. — см. [Фукс Георг](#_Tosh0005155)

Golther Wolfgang [52](#_page052)

Greco — см. [Эль Греко](#_Tosh0005156)

Hagemann C. [52](#_page052)

Hoffmann — см. [Гофман Эрнст Теодор Амадей](#_Tosh0005157)

Hogarth — см. [Хогарт Уильям](#_Tosh0005158)

Immermann C. — см. [Иммерман Карл](#_Tosh0005159)

Jonson Ben — см. [Джонсон Бен](#_Tosh0005160)

Kerr [182](#_page182)

Klages — см. [Клагес Людвиг](#_Tosh0005161)

Lessing Th. [52](#_page052)

Lichtenberg G. [85](#_page085)

Lintilhac E. [30](#_page030), [37](#_page037)

Littmann Max [53](#_page053)

Louis XIV [27](#_page027)

Loyer Pierre Le [75](#_page075), [80](#_page080)

Maeterlinck — см. [Метерлинк Морис](#_Tosh0005162)

Maillol Aristide [52](#_page052)

Mañasco [270](#_page270), [271](#_page271)

Monnier Philippe [270](#_page270)

Pedrillo [56](#_page056)

Reinhardt Max — см. [Рейнхардт Макс](#_Tosh0005163)

Quiherat [63](#_page063)

Saint-Louis [62](#_page062)

Savits J. [52](#_page052)

Scholz W. [52](#_page052)

Schopenhauer — см. [Шопенгауэр Артур](#_Tosh0005164)

Scriabine — см. [Скрябин А. Н.](#_Tosh0005165)

Steckel — см. [Штекель Вильгельм](#_Tosh0005166)

St.-Simon — см. [Сен-Симон Луи](#_Tosh0005167)

Süß W. [80](#_page080)

Van Gogh [271](#_page271)

Victor — см. [Жирмунский В. М.](#_Tosh0005168)

Viollet-le-Duc M. [62](#_page062)

Wagner R. — см. [Вагнер Рихард](#_Tosh0005169)

1. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1060. Л. 6. [↑](#endnote-ref-2)
2. Как я стал режиссером. М., 1946. С. 276. [↑](#endnote-ref-3)
3. Встречи с Мейерхольдом. М., 1967. С. 217 – 224. [↑](#endnote-ref-4)
4. Искусство кино. 1988. № 1. С. 67 – 72. [↑](#endnote-ref-5)
5. Театральная жизнь. 1990. № 2. С. 26 – 27. [↑](#endnote-ref-6)
6. Театр. 1993. № 3. С. 157 – 158. [↑](#endnote-ref-7)
7. Киноведческие записки. № 20 (1994). С. 187 – 193. [↑](#endnote-ref-8)
8. Мейерхольд и другие: Документы и материалы. М., 2000. С. 711 – 729. [↑](#endnote-ref-9)
9. Мнемозина: Исторический альманах. М., 2000. Вып. 2. С. 192 – 254. [↑](#endnote-ref-10)
10. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1054. Л. 5 об. – 6. Опубл.: ИП. Т. 1. С. 282; Мемуары. Т. 1. С. 215. Печатается по последнему изданию с незначительными уточнениями по автографу. Текст написан 14 октября 1943 года в Алма-Ате. [↑](#endnote-ref-11)
11. Миклашевский Константин Михайлович (1886 – 1944) — актер, режиссер, театровед. В библиотеке Эйзенштейна была его книга «Commedia dell’Arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII веков». См. о нем вступительную статью Р. Янгирова к публикации «“За революционным фронтом я плетусь в обозе 2‑го разряда…” Из писем К. М. Миклашевского к деятелям театра (1914 – 1941)» (Минувшее: Исторический альманах. Вып. 20. М.; СПб., 1996. С. 404 – 412). [↑](#endnote-ref-12)
12. К. М. Миклашевский эмигрировал в 1925 году. Невропаст — актер, управляющий марионетками при помощи нитей. В «Дневнике моих встреч» Ю. Анненков упоминает об «очаровательном антикварном магазинчике», который Миклашевский открыл в Париже, где продавались «маски действующих лиц итальянской комедии XVII и XVIII веков», «собранные Миклашевским в Венеции, в Болонье, во Флоренции, в Неаполе, в Милане…» (*Анненков Ю*. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. М., 1991. Т. 1. С. 45). [↑](#endnote-ref-13)
13. Весной 1928 года Эйзенштейн сделал такую запись в дневнике: «… и доклад Миклашевского (1916) об игре итальянских актеров — о том, как неподвижная маска через телодвижение приобретает “выражение лица”. Сам проделывал. Троицкий театр. Питер. Там же впервые (в Президиуме), кажется впервые, увидел Мейерхольда» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1107. Л. 6). Поясним, откуда взялось в записи Сергея Михайловича это «кажется»: 11 ноября 1916 года К. М. Миклашевский прочел доклад {18} о Commedia dell’Arte в «Привале комедиантов» (см.: Биржевые ведомости. 1916. 4 ноября; Зритель. 1916. № 52. С. 13). Эйзенштейн мог быть на этом докладе.

В Троицком театре весной 1918 года состоялся диспут, посвященный «Театру итальянских комедиантов». В газетном отчете о докладе Миклашевского сообщалось: «Три признака Commedia dell’Arte — гротеск, буффонада и акробатический элемент — были очень выпукло обрисованы автором. Характерно утверждение, что маска не неподвижна, что, казалось бы, неизменная омертвелость картона может оживать при изменении позы и жеста, было тут же иллюстрировано надеванием масок. Перед зрителями действительно блеснули различные оттенки характеров, и г. Миклашевский как актер был награжден единодушными аплодисментами» (Страна. 1918. 1 мая). На этом диспуте Эйзенштейн мог быть — в 1920 году он ссылался на одно из сделанных там выступлений — С. Радлова (см. [с. 28](#_page028) наст. изд.).

Через десять лет эти события (доклад 1916‑го и диспут 1918 года) в памяти кинорежиссера наложились друг на друга и как бы стали одним (но окончательно еще не слились — отсюда «кажется»). На диспуте 1918 года в Троицком театре Мейерхольд не только присутствовал, но и выступал (текст его выступления недавно перепечатан: Лекции. С. 50). [↑](#endnote-ref-14)
14. Эйзенштейн ссылается здесь на описание Мейерхольдом 1‑й картины спектакля «Балаганчик» по пьесе А. А. Блока (см.: Статьи. Т. 1. С. 228). [↑](#endnote-ref-15)
15. В черновых набросках к «Мемуарам» есть текст: «Лекция Миклашевского. First glimpse of Meyer <Первое мимолетное впечатление от Мейера. — *англ*.>» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1086. Л. 12 об.). [↑](#endnote-ref-16)
16. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1098 – 1101 (тетради 1 – 4).

Опубл.: Мнемозина. С. 192 – 254 (с пропусками). Печатаются по публикации, текст сверен по автографам.

На обложке первой тетради «Заметок» — авторская надпись: «ДН 1919 Торопец Холм 22/VI 3/Х 13/VI 20/IX 20/Х». Из этой тетради здесь публикуется две записи (л. 4, 5). Общий смысл первой из них (ср. подзаголовок тетради: «Мысли о репертуаре и драматической литературе вообще») — взаимоотношение жизни («серой» по мнению будущего режиссера) и искусства, в частности театра, способного дать людям «мир радости и красок — праздник жизни». Инструмент искусства — «ложь»: «Театр — единственный уголочек, где мы посредством лжи и подтасовки можем изгнать всепожирающую серость» (Мнемозина. С. 194). [↑](#endnote-ref-17)
17. «Дни нашей жизни» — пьеса (1908) Л. Н. Андреева (1871 – 1919). Позднее в 1921 году Эйзенштейн принимал участие в постановке его пьесы «Царь Голод» (режиссер В. Тихонович); работа над спектаклем была приостановлена из-за разразившегося в стране бедствия — голода. [↑](#endnote-ref-18)
18. «Хамка» («Ее Превосходительство Настасьюшка», «Настасьюшка») — пьеса М. М. Константинова. [↑](#endnote-ref-19)
19. «Ночной туман» — пьеса (1916) А. И. Сумбатова (Южин-Сумбатов Александр Иванович; 1857 – 1927). [↑](#endnote-ref-20)
20. Речь идет о спектакле Александринского театра «Маскарад» (режиссер В. Э. Мейерхольд, художник А. Я. Головин; премьера состоялась 25 февраля 1917 года). Эйзенштейн видел этот спектакль и неоднократно писал о поворотном значении этой работы Мейерхольда для своего решения стать режиссером. [↑](#endnote-ref-21)
21. «Жизнь есть сон» — драма испанского драматурга Педро Кальдерона де ла Барка. [↑](#endnote-ref-22)
22. «Стойкий принц» — драма Кальдерона. Мейерхольд поставил ее в Александринском театре (премьера — 23 апреля 1915 года; художник А. Я. Головин). Эйзенштейн видел этот спектакль и писал о нем (см. ниже). [↑](#endnote-ref-23)
23. Хаки — здесь «грязь» (от *khaki*, хинди — цвет грязи, земли). [↑](#endnote-ref-24)
24. По всей видимости, entremets *(фр.)* — легкое блюдо, подаваемое перед десертом. [↑](#endnote-ref-25)
25. Речь идет о спектакле Театра В. Ф. Комиссаржевской «Жизнь Человека» (премьера — 22 февраля 1907 года; оформление Мейерхольда (план), В. К. Коленды). [↑](#endnote-ref-26)
26. Эйзенштейн по памяти пересказывает отрывок из «Примечаний к списку режиссерских работ» книги {32} Мейерхольда «О театре» (Статьи. Т. 1. С. 251). [↑](#endnote-ref-27)
27. Далее следуют записи из второй тетради «Заметок», имеющей заголовок: «Заметки касательно театра за время с 13 мая по 25 июля 1919 г. в городах: Двинск, Режица, Торопец и Холм во время служения в 1‑м Военном строительстве Армии Латвии». В этой тетради Сергей Михайлович начал нумеровать записи. [↑](#endnote-ref-28)
28. В архиве Эйзенштейна сохранились эскизы декораций, костюмов и гримов к трагедии Шекспира «Гамлет», датированные 1917 годом (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 697). [↑](#endnote-ref-29)
29. «Дон Жуан» — комедия Мольера. Спектакль был поставлен Мейерхольдом в Александринском театре (премьера — 9 ноября 1910 года; художник А. Я. Головин). [↑](#endnote-ref-30)
30. «12 часов Коломбины» — либретто Эйзенштейна, датированное 1919 годом (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1600). Сохранились также эскизы костюмов, декораций и гримов к этой работе (Оп. 1. Ед. хр. 706. Оп. 2. Ед. хр. 1600). См. также: Мнемозина. С. 200 – 201, 204, 223, 237. [↑](#endnote-ref-31)
31. Крэг Эдвард Гордон (1872 – 1966) — английский актер, режиссер, художник, теоретик театра. См. его статью «Артисты театра будущего», входящую в его книгу «Искусство театра» (СПб., 1912. С. 24). [↑](#endnote-ref-32)
32. Браун Август-Эмиль (1809 – 1856) — немецкий архитектор, основавший гальванопластическое производство, выпускавшее снимки произведений искусства. [↑](#endnote-ref-33)
33. По всей видимости, Эйзенштейн имеет в виду высказывания Шопенгауэра и Крэга о фантазии зрителя (см.: Статьи. Т. 1. С. 117, 263). [↑](#endnote-ref-34)
34. Перевод «Миракля о Теофиле» Рютбефа (ок. 1250 – 1285) был выполнен А. А. Блоком для Старинного театра. Премьера спектакля «Действо о Теофиле» (режиссеры Н. В. Дризен, А. А. Санин; художник Н. Я. Билибин) состоялась 7 декабря 1907 года. [↑](#endnote-ref-35)
35. Речь идет о статье Мейерхольда «“Старинный театр” в С.‑Петербурге (первый период)» (см.: Статьи. Т. 1. С. 189 – 191). Мейерхольд обратил внимание на противоречие намерений при постановке «подлинных текстов средневековых театров» в Старинном театре: ее режиссерские решения не сопровождались ни восстановлением старой театральной техники, ни овладением техникой актеров старых сцен. Отсюда, по мнению Мейерхольда, проистекало пародирование приемов примитивизма, разрушавшее художественное впечатление. [↑](#endnote-ref-36)
36. «Сказки Гофмана» — опера (1880) Жака Оффенбаха (наст. имя и фам. Якоб Эбершт; 1819 – 1880). Олимпия — героиня этой оперы. В архиве Эйзенштейна сохранились эскизы декораций, костюмов и гримов к «Сказкам Гофмана», датированные 10 марта 1920 – 23 сентября 1921 года (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 735). [↑](#endnote-ref-37)
37. Лапицкий (наст. фамилия Михайлов; 1876 – 1944) Иосиф Михайлович — создатель Театра музыкальной комедии (1912 – 1919). В 1916 году поставил «Сказки Гофмана» (премьера 21 марта). Гости, пришедшие посмотреть на Олимпию — механическую куклу (1‑й акт), были в постановке Лапицкого трактованы как такие же куклы. [↑](#endnote-ref-38)
38. Эйзенштейн имеет в виду пассажи о гротеске и марионетках у Гофмана из статьи Мейерхольда «Балаган» (Статьи. Т. 1. С. 228 – 229) и решение спектакля Мейерхольда «Чудо св. Антония», где Всеволод Эмильевич трактует эту пьесу как «театр марионеток» (Там же. С. 249). [↑](#endnote-ref-39)
39. Речь идет о Марии Павловне Ждан-Пушкиной. {33} См. ее воспоминания о Сергее Михайловиче «Надпись на книге» (Воспоминания. С. 92 – 95). Из них следует, что познакомились они в деревне Вожега (Вологодская губерния), где Эйзенштейн пребывал с сентября 1918 по март 1919 года. Что касается последующего утверждения, что «тогда у меня Мейерхольда еще не было» (имеется в виду книга «О театре»), то оно корректируется самим же Эйзенштейном (написано в 1921 году): «… попали в руки “Три Апельсина”, “О театре”, попал на “Маскарад” etc., etc.» (КЗ. № 36/37. С. 12). Из этого признания следует, что с книгой Мейерхольда он познакомился не позднее весны 1917 года. [↑](#endnote-ref-40)
40. Надо полагать, решение «углубить» сценические подмостки возникло у Эйзенштейна по контрасту с попыткой Мейерхольда решить театральное пространство как «сцену-барельеф». Ср. с этим более поздние заметки — времен постановки оперы Р. Вагнера «Валькирия», — где Эйзенштейн противопоставляет свое решение спектакля трактовке Мейерхольдом «Тристана и Изольды» (см. с. [263](#_page263) – [266](#_page266) наст. изд.). [↑](#endnote-ref-41)
41. В предыдущей записи (№ 26, 22 июля 1919 года), как и в ряде других (см.: Мнемозина. С. 225 – 229, 231), Эйзенштейн излагал сюжет и сценическое решение своей пьесы «Комедия власти» (так и не написанной). В его архиве сохранились режиссерские заметки и эскизы декораций, костюмов и гримов к этому замыслу, датированные 17 августа 1919 – 13 июля 1921 года (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 719; Оп. 2. Ед. хр. 1601). [↑](#endnote-ref-42)
42. «Фауст и Город» — пьеса (1918) Анатолия Васильевича Луначарского (1875 – 1933). [↑](#endnote-ref-43)
43. В архиве Эйзенштейна сохранились эскизы декораций к пьесе Мориса Метерлинка «Принцесса Мален», датированные 23 июля 1919 – 6 августа 1920 года (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 707). [↑](#endnote-ref-44)
44. Далее следуют записи из третьей тетради «Заметок», озаглавленной «Заметки касательно театра, также некоторые мысли об искусстве вообще, г. Холм <пропуск> губ. и г. Великие Луки, время с 25/VII – 13/XII 1919 г.». [↑](#endnote-ref-45)
45. Лешков Павел Иванович (1884 – 1944) — актер Александринского театра. [↑](#endnote-ref-46)
46. Студенцов Евгений Павлович (1890 – 1943) — актер Александринского театра. [↑](#endnote-ref-47)
47. С незначительной неточностью («пантомимы» вместо «пантомим») Эйзенштейн записывает начало 43‑го «замечания редакции журнала Доктора Дапертутто» к отзывам ежедневной печати о вечере Студии 12 февраля 1915 года. Речь идет о статье Любови Гуревич «1‑й вечер студии Мейерхольда» (Речь. 1915. 15 февраля), см.: Любовь к трем апельсинам: Журнал Доктора Дапертутто. 1915. № 1/3. С. 142. [↑](#endnote-ref-48)
48. Не совсем точная выписка (в обороте «из основ сюжета» пропущено слово «основ») Эйзенштейна из хроники Студии — «Класс Вс. Э. Мейерхольда и Вл. Н. Соловьева» (Любовь к трем апельсинам. 1914. № 4/5. С. 92). [↑](#endnote-ref-49)
49. Там же. [↑](#endnote-ref-50)
50. Цитата (купюра в круглых скобках сделана Эйзенштейном) из хроники Студии — «Класс Вс. Э. Мейерхольда» (Там же. С. 95). [↑](#endnote-ref-51)
51. Там же. С. 97 (с незначительной неточностью). [↑](#endnote-ref-52)
52. Эйзенштейн скорее конспектирует, чем цитирует следующий пассаж из журнала: «Раз я знаю, — говорит наш актер, — что я вхожу на площадку, где декоративный фон не случаен, где пол площадки (подмостки) слит с линиями зрительного зала, где царит музыкальный фон, то я не могу не знать, каким {34} я должен на эту площадку вступить» (Там же. С. 96 – 97). [↑](#endnote-ref-53)
53. О «театре будущего» Эйзенштейн «грезил» в записи № 31 (см.: Мнемозина. С. 232). [↑](#endnote-ref-54)
54. Имеется в виду Борис Сергеевич Глаголин (наст. фамилия Гусев; 1879 – 1948) и его книга «За кулисами моего театра» (СПб., 1911). [↑](#endnote-ref-55)
55. С незначительными неточностями и добавлениями слов «в игре» Эйзенштейн продолжает цитировать информацию «Класс Вс. Э. Мейерхольда» (Любовь к трем апельсинам. 1914. № 4/5. С. 98). Слова «блеском» и «парадностью» подчеркнуты Эйзенштейном. [↑](#endnote-ref-56)
56. Запись публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-57)
57. Речь идет о записи № 56 (4 октября): «Кое‑что о драматурге». Она опубликована: Мнемозина. С. 243 – 244. [↑](#endnote-ref-58)
58. Имеется в виду книга Н. Н. Евреинова «Pro scena sua. Режиссура. Лицедеи. Последние проблемы театра» (Пг., 1915). [↑](#endnote-ref-59)
59. Речь идет о мейерхольдовской характеристике режиссерского решения пьесы Мориса Метерлинка «Чудо святого Антония» (Театр В. Ф. Комиссаржевской; премьера — 30 декабря 1906 года) и описании П. М. Ярцевым спектакля «Гедда Габлер» по пьесе Генрика Ибсена (Театр В. Ф. Комиссаржевской; премьера — 10 ноября 1906 года); см.: «Примечания к списку режиссерских работ» книги «О театре» (Статьи. Т. 1. С. 249 – 250, 239 – 242). [↑](#endnote-ref-60)
60. Имеется в виду серия офортов «Balli di Sfessania» (1622), посвященная маскам итальянской комедии, французского гравера Жака Калло (1592? – 1635). [↑](#endnote-ref-61)
61. Речь идет об арапчатах, введенных Мейерхольдом в спектакль «Дон Жуан». Описание их функций завершалось резюме: «… все это не трюки, созданные для развлечения снобов, все это во имя главного: все действие показать завуалированным дымкой надушенного, раззолоченного версальского царства» (цит. по: Статьи. Т. 1. С. 196). Всеволод Эмильевич связывает особенности своего режиссерского решения: роль просцениума, отсутствие занавеса, полный свет в зале во время представления и т. д. — как со своеобразием пьесы, так и с пониманием театральности в эпоху Мольера. Эйзенштейн в своих «Заметках касательно театра» берет курс на формализацию театральных приемов, часто отрывая их как от содержания пьесы, так и от специфического истолкования театральности, присущей той или иной эпохе. [↑](#endnote-ref-62)
62. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1100. Л. 75 об. – 79. Это один из программных текстов молодого Эйзенштейна, критически оценивающего творчество ближайших соратников Вс. Э. Мейерхольда и — следовательно — его самого. Предваряя конкретные характеристики драматургов нового театра (в том числе М. А. Кузмина, Е. А. Зноско-Боровского и В. Н. Соловьева), Мейерхольда писал: «Зачинатели Нового Театра пытаются прежде всего возродить ту или иную особенность одного из театров подлинно театральных эпох» (Статьи. Т. 1. С. 188). Эйзенштейн в своей записи пытается опровергнуть правомерность такой оценки Мейерхольда. Чрезвычайно важно, как рассматривается и проблема «подражательного» творчества: будущий ученик Мейерхольда словно предчувствует, что до конца своих дней будет стремиться освободиться от влияния учителя. [↑](#endnote-ref-63)
63. Эйзенштейн неточно («Вольдемар» вместо правильного «Вольмар») приводит литературный псевдоним В. Н. Соловьева. [↑](#endnote-ref-64)
64. Кузмин Михаил Алексеевич (1872 – 1936) — {35} поэт, писатель, композитор. О его драматургии Мейерхольд писал в книге «О театре»: «*Михаил Кузмин* пишет пьесы в духе средневековой драмы, а также реконструирует французский комический театр». В таблице, где перечислялись драматурги и пьесы, в столбике под фамилией Кузмина упомянуты: «Комедии: а) о Евдокии, б) о Алексее, в) о Мартиниане. “Куранты любви”. “Голландка Лиза”. “Принц с мызы” и др.» (Статьи. Т. 1. С. 188, 187). [↑](#endnote-ref-65)
65. Зноско-Боровский Евгений Александрович (1884 – 1954) — драматург. Мейерхольд писал о нем: «*Евг. Зноско-Боровский* своей пьесой “Обращенный принц” начинает вводить в русскую драму характерные особенности испанского театра, сгущая приемы гротеска» (Там же. С. 188). Пьеса была поставлена Мейерхольдом в «Доме интермедий» (премьера — 12 декабря 1910 года). [↑](#endnote-ref-66)
66. Соловьев Владимир Николаевич (1887 – 1941) — драматург, режиссер, историк театра. Мейерхольд писал о нем: «*Вл. Н. Соловьев* своими пьесами “Черт в зеленом” и “Арлекин, ходатай свадеб” возвращает театр к Комедии масок» (Там же). Мейерхольд ставил пьесу «Арлекин, ходатай свадеб» дважды: первая редакция — Эстрада Дворянского собрания, Петербург (премьера — 8 ноября 1911 года); вторая редакция — Товарищество артистов, художников, писателей и музыкантов, Териоки (премьера — 9 июня 1912 года). [↑](#endnote-ref-67)
67. «Мир искусства» — художественное объединение (1898 – 1924), созданное в Петербурге А. Н. Бенуа и С. П. Дягилевым. Противостояло не столько Академии художеств, сколько вырождающемуся Товариществу передвижников. [↑](#endnote-ref-68)
68. Имеется в виду № 1/3 «Любви к трем апельсинам» за 1915 год, где была опубликована подборка отзывов о Студии Мейерхольда (С. 132 – 149). [↑](#endnote-ref-69)
69. Речь идет о статье Вл. Н. Соловьева «К вопросу о теории сценической композиции» (Любовь к трем апельсинам. 1915. № 4/7. С. 171 – 178), где рассматривалось «чередование чета и нечета в порядке следования театральных персонажей». 22 января 1920 года Эйзенштейн записал: «В поисках за точной формулировкой закона о чередовании четного и нечетного числа актеров на сцене в Commedia dell’Arte в журнале “Любовь к трем апельсинам” натолкнулся на программу лекций Соловьева, где упоминается о геометризации mise-en-scène’ов. Значит, писать уже не о чем (то есть “вещать”)» (Мнемозина. С. 244).

В разделе «Студия» («Класс Вл. Н. Соловьева») того же номера журнала есть ссылка на эту статью и описание практических занятий «сценической техникой итальянской комедии»: «1) создание больших композиций, назначение которых состояло в разработке основного геометрического рисунка сложнейших mise en scène и в развитии в участниках студии понятия сценического ансамбля» (Любовь к трем апельсинам. 1915. № 4/7. С. 206). Позднее Эйзенштейн применил технику чередования кадров с четным и нечетным количеством персонажей при монтаже кинофильмов — см. его статью «Э! О чистоте киноязыка», опубликованную в журнале «Советское кино» (1934. № 5. С. 25 – 31) и затем, в 1937 году, включенную автором в книгу «Монтаж» (см.: Монтаж. С. 107 – 112). В 40‑е годы закономерности «Чета-Нечета» стали рассматриваться Эйзенштейном под знаком других традиций — китайской и японской. [↑](#endnote-ref-70)
70. {36} Радлов Сергей Эрнестович (1892 – 1958) — режиссер. Посещал занятия Студии на Бородинской, сотрудничал в журнале «Любовь к трем апельсинам». [↑](#endnote-ref-71)
71. Речь идет о диспуте о театре итальянских комедиантов, состоявшемся в конце апреля 1918 года в Троицком театре.

В газетном отчете говорилось: «С. Радлов очень тонко отметил ту черту театрального реформаторства, что здесь новаторы являются не футуристами, придумывающими нечто совершенно небывалое, а ретроспективистами. Они облюбовывают какую-нибудь из бывших театральных форм искусства и затем горячо ее пропагандируют. Тяготение к театру импровизаций очень характерно. У нас есть хорошие режиссеры, актеры и живописцы, но нет хороших авторов. Побуждая творить актера, театр возвращается к стилю латинской комедии, той комедии Теренция и Плавта, в которых действие идет только на подмостках и быт жизни заменен тем бытом, который можно было бы назвать бытом театра» (Страна. 1918. 1 мая). Реплика о словах, «здорово ядовито высмеянных одной из газет», относится, надо полагать, к выступлению на том же диспуте В. Чудовского, утверждавшего, что отечественному театру нужна не импровизация, а «мечта о героическом искусстве». [↑](#endnote-ref-72)
72. Имеется в виду семья итальянских актеров комедии дель арте, в частности Антонио Сакки (1718 – 1788), изобретатель маски Труффальдино. В публикации запись на этом заканчивалась: оказались купированы два последних листа автографа. [↑](#endnote-ref-73)
73. Речь идет об Иване Федоровиче Горбунове (1831 – 1896) — прозаике, актере. Дитятин — герой произведения «Генерал Дитятин» (1884), живущий среди чуждого ему нового поколения. [↑](#endnote-ref-74)
74. Речь идет о реплике Уайльда в беседе с Робертом Россом, который назвал писателя «бесстрашным литературным вором»: «Дорогой мой Робби, — протяжно отозвался Уайльд, — когда я вижу в чужом саду гигантский тюльпан с четырьмя лепестками, мне хочется вырастить свой гигантский тюльпан с пятью чудесными лепестками; но из этого не следует, что кому-нибудь другому позволено выращивать тюльпан всего лишь с тремя лепестками» (цит. по: *Эллман Р*. Оскар Уайльд. М., 2000. С. 288). Эйзенштейн читал предисловие Роберта Росса к «Саломее» Уайльда (где была воспроизведена эта реплика) по-английски. [↑](#endnote-ref-75)
75. Запись из четвертой тетради «Заметок». [↑](#endnote-ref-76)
76. *Фукс Г*. Революция театра: История Мюнхенского Художественного Театра. СПб., 1911. С. 148 – 149. Слова в круглых скобках взяты Эйзенштейном из предыдущего абзаца (с. 148); закурсивлены строки, которые подчеркнуты им же. Цитата выписана с незначительными ошибками: «они дали» вместо правильного «он дал», «светло-зеленый цвет» вместе «светло-зеленый и розовый цвет». [↑](#endnote-ref-77)
77. «Виновны — невиновны?» — пьеса Августа Стриндберга (1849 – 1912). Поставлена Мейерхольдом с Товариществом артистов, художников, писателей и музыкантов в Териоки (премьера — 9 июня 1912 года; художник Ю. М. Бонди). «Виновны — невиновны?» — название, данное пьесе в русском переводе; авторское название — «Преступление и преступление». [↑](#endnote-ref-78)
78. Эйзенштейн конспективно пересказывает описание спектакля, сделанное Ю. М. Бонди для книги Мейерхольда «О театре» (см.: Статьи. Т. 1. С. 242 – 243).

{37} Позднее Эйзенштейн не раз ссылался на это описание спектакля учителя, в том числе и после его гибели (см. с. [267](#_page267) – [268](#_page268) наст. изд.). [↑](#endnote-ref-79)
79. Этой цитатой из книги Мейерхольда «О театре» (глава «Первые попытки создания Условного театра» статьи «К истории и технике театра») начинается последняя запись «Заметок касательно театра», которую можно отнести к периоду «воображаемого театра» (возможны и другие формулировки: «бумажный театр» и т. д.). Служащий военного строительства Эйзенштейн «грезил» о нем до поступления в сентябре 1920 года в Академию Генерального штаба, где начал изучать японский язык. Вскоре он оказался в театральной системе Пролеткульта (см. об этом: *Никитин А*. Московский дебют С. М. Эйзенштейна. М., 1996) и дальнейшие «Заметки касательно театра» писал уже в качестве профессионала — художника и режиссера. [↑](#endnote-ref-80)
80. Речь идет о второй тетради «Заметок касательно театра» — записях с 13 мая по 25 июля 1919 года (см.: Мнемозина. С. 199 – 230). [↑](#endnote-ref-81)
81. Взаимоотношения *слова* и *пластики* — одна из тем статьи Мейерхольда «К истории и технике театра» (гл. IV «Первые попытки создания Условного театра»; см.: Статьи. Т. 1. С. 134 – 136). Пользуясь терминами и следуя ходу мысли последнего, Эйзенштейн неожиданно останавливается… на примере из книги Н. Н. Евреинова. Такие «подмены» — характерная черта Сергея Михайловича. [↑](#endnote-ref-82)
82. См.: *Евреинов Н. Н*. Указ. соч. С. 72. [↑](#endnote-ref-83)
83. *Lintilhac E*. Histoire générale du Theatre en France. Paris, 1904. Vol. I. P. 48. [↑](#endnote-ref-84)
84. Местонахождение принадлежавшей Эйзенштейну книги Мейерхольда «О театре» неизвестно, однако текст эйзенштейновских помет был скопирован на другой экземпляр книги однокашником Эйзенштейна по учебному заведению Мейерхольда М. М. Кореневым. Пометы печатаются по его копии, с экземпляра, хранящегося в Научной библиотеке СТД РФ.

Принадлежность помет С. М. Эйзенштейну подкрепляется следующими аргументами. Одна из помет содержит отсылку: «См. мой № 53 о доли участия писателей в создании натурализма». Она датирована: «5/Х‑19». Здесь имеются в виду «Заметки касательно театра» и запись № 56 от 4 октября 1919 года «Кое‑что о драматурге» (см. о ней с. [34](#_page034) наст. изд.). Цифра 3 вместо 6 в номере записи может быть ошибкой как Сергея Михайловича, так и М. М. Коренева. Но само содержание записи — ориентация драматургов натурализма (Ибсена, Гауптмана) на «реальное», а не «театральное» — четко выражено в помете на книге. Другая помета содержит упоминание об «объяснении В. П. Лачинова» происхождения термина «гротеск». Она датирована: «4/IV‑20». Сергей Михайлович познакомился с В. П. Лачиновым в Великих Луках, где пребывал с ноября 1919 по май 1920 года. О знакомстве с актером и литератором, сотрудничавшим в свое время с Мейерхольдом, Сергей Михайлович писал в письме к матери. Его привлекло то, что этот «очаровательный старичок, актер (54 года)» принимал участие «буквально во всех экспериментальных театрах: “Старинном”, териокском — Мейерхольда, Комиссаржевской, “Привале”, “Бродячей собаке”…» (цит. по: Встречи с прошлым. М., 1976. Вып. 2. С. 310).

Представляет большой интерес сопоставление эйзенштейновских помет и содержания «Заметок касательно театра». Это может стать темой специального исследования. На зависимость художественных концепций Эйзенштейна от идей Мейерхольда, изложенных в книге «О театре», мы обращали внимание в статье «Гротеск и аттракцион» (КЗ. № 46).

В настоящем издании воспроизведены все пометы Эйзенштейна: даты, оценки и замечания, отчеркивания и подчеркивания и т. п., за исключением исправления одной орфографической ошибки в древнегреческом слове. Из текста книги, к которому относится та или иная помета Эйзенштейна, печатаются цельные смысловые куски, как правило, абзацы. Текст книги Мейерхольда воспроизводится по новой орфографии, с сохранением оригинального написания имен. [↑](#endnote-ref-85)
85. 1906 г., январь. [↑](#footnote-ref-2)
86. {72} Тем же числом, что и многочисленные пометы на книге «О театре», — 15 мая 1920 года — датировано и самоуничижительное резюме Сергея Михайловича после записи от 22 января 1920 года в «Заметках касательно театра»: «Бредни безграмотного повторителя чужих слов» (см.: Мнемозина. С. 244 – 246). По всей видимости, эта беспощадная самооценка — следствие очередного прочтения книги будущего учителя. [↑](#endnote-ref-86)
87. Шопенгауэр. [↑](#footnote-ref-3)
88. Шопенгауэр. [↑](#footnote-ref-4)
89. Шопенгауэр. [↑](#footnote-ref-5)
90. [15/V‑20] ПРАКТИКОЙ БЫЛ ВЫДВИНУТ ВОПРОС, РАЗРЕШЕНИЕ КОТОРОГО Я НЕ БЕРУ НА СЕБЯ, НО ХОЧУ ЕГО ВЫСТАВИТЬ: ДОЛЖЕН ЛИ АКТЕР СНАЧАЛА ВЫЯВИТЬ ВНУТРЕННЕЕ СОДЕРЖАНИЕ РОЛИ, ДАТЬ ПРОРВАТЬСЯ ТЕМПЕРАМЕНТУ И ПОТОМ УЖЕ ОБЛЕЧЬ ЭТО ПЕРЕЖИВАНИЕ В ТУ ИЛИ ИНУЮ ФОРМУ, ИЛИ НАОБОРОТ? ТОГДА МЫ ДЕРЖАЛИСЬ ТАКОГО МЕТОДА: НЕ ДАВАЛИ ТЕМПЕРАМЕНТУ ПРОРЫВАТЬСЯ ДО ТЕХ ПОР, ПОКА НЕ ОВЛАДЕВАЛИ ФОРМОЙ. И ЭТО КАЖЕТСЯ МНЕ ВЕРНЫМ. СКАЖУТ: ВОТ ЭТО И ЕСТЬ ТО, НА ЧТО СПРАВЕДЛИВО ЖАЛУЮТСЯ — ФОРМА СКОВЫВАЕТ ТЕМПЕРАМЕНТ. НЕТ, ЭТО НЕ ТАК. СТАРЫЕ НАТУРАЛИСТИЧЕСКИЕ АКТЕРЫ, НАШИ УЧИТЕЛЯ, ГОВОРИЛИ: ЕСЛИ НЕ ХОЧЕШЬ ЗАГУБИТЬ ДЛЯ СЕБЯ РОЛЬ, НАЧИНАЙ ЕЕ ЧИТАТЬ НЕ ВСЛУХ, А ПРО СЕБЯ, И ТОЛЬКО, КОГДА ОНА ПРОЗВУЧИТ В ТВОЕМ СЕРДЦЕ, ТОГДА ПРОИЗНОСИ ЕЕ ГРОМКО. ПОДОЙТИ К БЫТОВОЙ РОЛИ ЧЕРЕЗ МОЛЧАЛИВОЕ ПРОГЛЯДЫВАНИЕ ТЕКСТА И ПОДОЙТИ К РОЛИ НЕБЫТОВОЙ, ОВЛАДЕВ СНАЧАЛА РИТМОМ ЯЗЫКА И РИТМОМ ДВИЖЕНИЯ, — ОДИНАКОВО ВЕРНЫЙ ПРИЕМ. [↑](#footnote-ref-6)
91. Курсив всюду мой. [↑](#footnote-ref-7)
92. Фейербах Ансельм (1829 – 1890) — немецкий художник. [↑](#endnote-ref-87)
93. Я говорю о ремарках, касающихся исключительно сценария, не о тех ремарках, которые так превосходны у Вагнера, когда ими он раскрывает внутреннюю сущность оркестровой симфонии. Как примеры см. стр. 17, 61, 81 – 82, 116 – 117 – 118, 146 и т. п. места клавира «Тристана и Изольды» (перевод В. Коломийцева; издание Нельднера в Риге). [↑](#footnote-ref-8)
94. Петер Альтенберг. [↑](#footnote-ref-9)
95. Вниманию желающих ближе познакомиться с литературой вопросов, затронутых в данной статье: 1) Richard Wagner, «Gesammelte Schriften und Dichtungen», Leipzig, Siegel’s Musikalienhandlung (R. Linnemann), 4. Auflage. [В моей статье Вагнер цитирован в переводах: А. П. Коптяева — «Русск. Муз. Газета», 1897 – 98, К. А. Сюннерберга (его же переводы цитат из Фукса и Фейербаха), Вс. Мейерхольда.] 2) «Nachgelassene Schriften und Dichtungen von R. Wagner», Verlag V. Breitkopf und Härtel, Leipzig 1902. 3) Adolphe Appia, «Die Musik und die Inscenierung», Verlagsanstalt F. Bruckmann, München 1899. 4) Лихтенберже, «Р. Вагнер как поэт и мыслитель», перевод С. Соловьева. 5) G. Fuchs, «Revolution des Theaters», bei G. Müller, München-Leipzig 1909. 6) G. Fuchs, «Der Tanz. Flugbätter für künstlerische Kultur», Strecker und Schröder, Stuttgart 1906. 7) C. Hagemann, «Oper und Szene», Verlag Schuster und Loeffler, Berlin-Leipzig 1905. 8) J. Savits, «Von der Absicht des Dramas», Verlag Etzold, München 1908. 9) «Japans Bühnenkunst und ihre Entwickelung» von A. Fischer, «Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte». Januar 1901. 10) «Künstler-Monographien von Knacktuss», XXXVIH, Schinkel. 11) Dr. Th. Lessing, «Theater-Seele», Verlag von Priber und Lammers, Berlin 1907. 12) Houston Stewart Chamberlain, «Richard Wagner», P. Bruckmann, 4. Auflage, München 1907. 13) Maurice Denis, «Aristide Maillol», «Kunst und Künstler», Almanach, Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1909. 14) Wolfgang Golther, «Tristan und Isolde», Verlag von S. Hirzei, Leipzig, 1907. 15) G. Craig, «The Art of the Theatre». 16) Max. Littmann. «Das Münchener Künstlertheater». Verlag L. Werner, 1908. 17) C. Immermann’s Reisejournal, Ausgabe Botberger, Berlin bei Hempel, 2. Buch, Brief 11. [↑](#footnote-ref-10)
96. Л. Андреев. [↑](#footnote-ref-11)
97. Имеется в виду спектакль «Чудо странника Антония» по пьесе Мориса Метерлинка, поставленный П. П. Гайдебуровым в Передвижном театре (театр давал представления на станции Ермоловская под Сестрорецком в июле-августе 1916 года). Интересно, что в предыдущий сезон (1915/16) Передвижной театр показывал свои спектакли в помещении Института гражданских инженеров, куда поступил Сергей Михайлович. [↑](#endnote-ref-88)
98. А. Блок, «О Театре», «Золотое Руно», 1908, № 5, стр. 155. [↑](#footnote-ref-12)
99. В составе труппы, выступавшей при дворе Анны Иоанновны, находились: Constantini, Pedrillo, Casanova. [↑](#footnote-ref-13)
100. В письме к матери от 10 июля 1919 года Эйзенштейн сообщал, что приобрел из разгромленной библиотеки «комические оперы Княжнина… издания 1787 года» (КЗ. № 64. С. 56). [↑](#endnote-ref-89)
101. Ниже Мейерхольд ссылается на книгу «О драме, критическое рассуждение Д. В. Аверкиева» (СПб., 1893). Следует обратить внимание, что одновременно с чтением книги Мейерхольда Эйзенштейн цитирует в «Заметках касательно театра» предисловие Д. Аверкиева к первому тому Собрания сочинений Ф. М. Достоевского, изданному в 1886 году (см: Мнемозина. С. 240, 260, 271). [↑](#endnote-ref-90)
102. ПРЕВОСХОДНЫЙ ПЕРЕВОД ЭТОЙ ПЬЕСЫ (РАЗМЕРОМ ПОДЛИННИКА), СДЕЛАННЫЙ ПОЭТОМ ВЛ. ПЯСТОМ, СКОРО ВЫЙДЕТ В СВЕТ (ИЗД. М. И С. САБАШНИКОВЫХ. МОСКВА). [↑](#footnote-ref-14)
103. Кван-ей (1623 – 1724) запрещает выступать на сцене женщинам, являвшимся до этого времени главными исполнительницами; отныне юноши исполняют женские роли. Эдикт 1652 г. запрещает выступать на сцене и юношам. [↑](#footnote-ref-15)
104. К вопросу о силе и значении пантомимы невольно вспоминается эпизод из другой эпохи: «По словам одного римского писателя, какой-то чужеземный властелин присутствовал в царствование Нерона при исполнении пантомимы, в которой знаменитый актер представлял все двенадцать подвигов Геркулеса с такой выразительностью и ясностью, что чужестранец понял все без всякого пояснения. Это поразило его до такой степени, что он попросил Нерона подарить ему этого актера. Нерон был весьма удивлен подобной просьбой, — тогда гость объяснил ему, что по соседству с его владениями живет какой-то дикий народ, языка которого никто не может понять, да и дикари не понимают, чего требуют от них их соседи, — и вот посредством пантомимы этот знаменитый актер может передать им его требования, и те, наверное, прекрасно поймут его». («Танцы, их история и развитие с древних времен до наших дней», По Вюилье. Изд. ред. «Нового журнала иностранной литературы», СПб., 1902, стр. 15.). [↑](#footnote-ref-16)
105. РАЗВЕ МАЛО ГОВОРИТ СОВРЕМЕННОМУ СЦЕНИЧЕСКОМУ ДЕЯТЕЛЮ ТАКАЯ РЕМАРКА КАЛЬДЕРОНА: «ДОН-ГУТИЭРРЕ ВХОДИТ, КАК БЫ ПЕРЕПРЫГНУВ ЧЕРЕЗ ЗАБОР» («ВРАЧ СВОЕЙ ЧЕСТИ», ПЕР. К. Д. БАЛЬМОНТА, ИЗД. М. И С. САБАШНИКОВЫХ, 1912, СТР. 117). ПОЭТОМУ «КАК БЫ» АКТЕР ОПРЕДЕЛЯЕТ ГИМНАСТИЧНОСТЬ ВЫХОДА СВОЕГО ИСПАНСКОГО СОБРАТА, А РЕЖИССЕР УГАДЫВАЕТ ПО ЭТОЙ РЕМАРКЕ ПРИМИТИВНОСТЬ СЦЕНИЧЕСКОЙ ОБСТАНОВКИ ТОГО ВРЕМЕНИ. ТУ ЖЕ УСЛУГУ ОКАЗЫВАЕТ РЕЖИССЕРУ СОХРАНИВШАЯСЯ ОПИСЬ ОДНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ИНВЕНТАРЯ 1598 ГОДА:

«ITEM: СКАЛА, ТЕМНИЦА, АДОВА ПАСТЬ, МОГИЛА ДИДО.

ITEM: ВОСЕМЬ КОПЕЙ, ЛЕСТНИЦА ДЛЯ ФАЭТОНА, ЧТОБЫ ВЗБИРАТЬСЯ НА НЕБО.

ITEM: ДВА БИСКВИТНЫХ ПИРОЖНЫХ И ГОРОД РИМ.

ITEM: ЗОЛОТОЕ РУНО, ДВЕ ВИСЕЛИЦЫ, ЛАВРОВОЕ ДЕРЕВО.

ITEM: ДЕРЕВЯННЫЙ НЕБЕСНЫЙ СВОД, ГОЛОВА СТАРЦА МАГОМЕТА.

ITEM: ТРИ ГОЛОВЫ ЦЕРБЕРА, ЗМЕЙ ИЗ ФАУСТУСА, ЛЕВ, ДВЕ ЛЬВИНЫЕ ГОЛОВЫ, БОЛЬШАЯ ЛОШАДЬ С НОГАМИ.

ITEM: ПАРА КРАСНЫХ ПЕРЧАТОК, ПАПСКАЯ МИТРА, ТРИ ЦАРСКИЕ КОРОНЫ, ПОМОСТ ДЛЯ КАЗНИ ИОАННА.

ITEM: КОТЕЛ ДЛЯ ЖИДА.

ITEM: ЧЕТЫРЕ ОБЛАЧЕНИЯ ДЛЯ ИРОДА, ЗЕЛЕНАЯ МАНТИЯ ДЛЯ МАРИАННЫ, ДУШЕГРЕЙКА ДЛЯ ЕВЫ, КОСТЮМ ДУХА И ТРИ ШЛЯПЫ ИСПАНСКИХ ДОНОВ». [*Какая прелесть*!] [↑](#footnote-ref-17)
106. Большая энциклопедия (1902). [↑](#footnote-ref-18)
107. Курсив мой. [↑](#footnote-ref-19)
108. Жиль Андре (1820 – 1885) — французский карикатурист. [↑](#endnote-ref-91)
109. Лачинов Владимир Павлович (1863? – после 1923) — артист, переводчик. Сотрудничал с Мейерхольдом как актер в работе Студии на Бородинской и как автор в журнале «Любовь к трем апельсинам». Внимание Эйзенштейна к нему могли привлечь два обстоятельства: 1) Лачинов был редактором перевода книги Гордона Крэга «Искусство театра» (СПб., 1912); 2) в журнале «Любовь к трем апельсинам» (1915. № 4/7. С. 129 – 150) была опубликована статья Лачинова «Гаспар Дебюро. К истории театра Funambules», которая, надо полагать, и обратила внимание Эйзенштейна на этого французского мима, интерес к искусству которого он сохранил до конца своих дней. [↑](#endnote-ref-92)
110. В «Поклонении кресту» есть персонаж Хиль — крестьянин, шут. Эту пьесу Кальдерона Мейерхольд ставил дважды: первый раз — в Башенном театре (в квартире Вяч. Иванова) — 19 апреля 1910 года; второй — с Товариществом артистов, художников, писателей и музыкантов (Териоки, премьера — 29 июня 1912 года). О решении второй редакции Мейерхольд писал в «Примечаниях к списку режиссерских работ» (см.: Статьи. Т. 1. С. 254 – 255). Там же упоминается мизансцена с участием Хиля. [↑](#endnote-ref-93)
111. Речь идет о пьесе Е. А. Зноско-Боровского «Обращенный принц». [↑](#endnote-ref-94)
112. Курсив мой. [↑](#footnote-ref-20)
113. В этот день (12 июня 1920 года) Эйзенштейн начал писать наброски статьи о пьесе Франка Ведекинда «Дух земли», где полемизировал с мейерхольдовской концепцией гротеска (см. об этом в нашей статье — с. [318](#_page318) – [320](#_page320) наст. изд.). [↑](#endnote-ref-95)
114. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1549. Л. 60 – 61 об. Опубл.: КЗ. № 25. С. 23; *Никитин А. Л*. Московский дебют С. Эйзенштейна. М., 1996. С. 51 – 53. Печатается по последнему изданию. Фрагмент из первого московского письма будущего режиссера к матери, Юлии Ивановне. Авторская дата: «Москва, 8 октября (25 сентября)». В это время Эйзенштейн — «слушатель Восточного Отделения Академии Генерального Штаба Рабоче-Крестьянской Красной Армии». [↑](#endnote-ref-96)
115. Мейерхольд был назначен заведующим Театральным отделом Народного комиссариата по просвещению 16 сентября 1920 года. [↑](#endnote-ref-97)
116. Эйзенштейн мог познакомиться с намерениями Мейерхольда в новой должности по беседе с ним, опубликованной в журнале «Вестник театра» (1920. № 68. 21 – 26 сентября. С. 2 – 3; см.: Статьи. Т. 2. С. 10 – 12). [↑](#endnote-ref-98)
117. Опубл.: Искусство кино. 1988. № 1. С. 68 – 72; публ. Е. С. Левина. Печатается по этой публикации. В предисловии к публикации Е. С. Левиным предложена крайне интересная версия происхождения и смысла документа: «В архиве Государственного театра имени Вс. Мейерхольда <…> хранятся и документы будущего автора “Броненосца "Потемкин"”. Среди них восемь рукописных страниц (листы большого формата в синюю линейку, похоже, вырваны из конторской книги) удивительного текста, написанного по старой орфографии (Эйзенштейн в те годы иногда так “баловался”). Этот текст, не озаглавленный, никому не адресованный и не датированный, не мог быть написан после 15 сентября 1921 года, когда Эйзенштейн, заведующий художественно-декорационной частью Центральной арены при ЦК Пролеткульта и член ее театральной коллегии, был зачислен в ГВЫРМ на актерский факультет. Скорее всего, рукопись следует датировать концом марта 1921 года: в автобиографии 1937 года Эйзенштейн указал, что поступил в ГВЫРМ весной. Вероятно, весной был объявлен набор и шли экзамены, а в сентябре состоялось зачисление. Вряд ли эту неканоническую автобиографию, явно избыточную во всех отношениях по сравнению с теми требованиями, которым должен был отвечать строго нормированный “жанр” делового документа, вряд ли это сугубо личное послание молодой, но достаточно опытный в житейских делах Эйзенштейн представил незнакомой ему приемной комиссии Режиссерских Мастерских (да тогда на рукописи были бы канцелярские пометки, номер личного дела и т. п.). У меня нет сомнений в том, и читатель легко придет к тому же выводу, что эта рукопись носила неофициальный характер и была адресована Мейерхольду, основателю и руководителю ГВЫРМ, и уже от него попала в архив мастерских, открывшихся как раз в 1921 году, а затем — в архив Театра {80} имени Вс. Мейерхольда, при котором работали мастерские». Е. С. Левин датировал документ концом марта 1921 года. Более точную датировку документа (не раньше 21 марта — не позднее 18 апреля 1921 года) определяют два письма Эйзенштейна к матери: в первом он сообщает, что подал документы: «заявление и конкурсную работу (3 проекта постановок)» — в «организованный при ТЕО — Театральный техникум (Высшее театральное учебное заведение с 4‑х годичным курсом)»; во втором пишет: «В Театральный техникум принят и страшно шикарно — считают, что я знаю слишком много, и предлагают ждать год или два, когда откроются при нем Вольные мастерские, но я решил начать с азов и добросовестно в корне пройти это дело, чтобы не было одних верхушек» (см.: *Никитин А*. Режиссерский дебют С. Эйзенштейна. М., 1996. С. 134, 172). Заключительная фраза документа — «enfin m’y voici» — может быть понята как реакция на то, что Эйзенштейну уже сообщили о том, что он принят в техникум, и он письмом подтверждает свое желание учиться, а не «ждать год или два». Обоснованность этой версии пытаются подкрепить и отдельные комментарии, в них обращается внимание на некоторые особенности текста, которые могли быть ориентированы на конкретное лицо — Мейерхольда. Надо добавить, что в последнем вышедшем номере журнала «Любовь к трем апельсинам» (1916. № 2/3) в разделе «Студия Вс. Мейерхольда (1916 – 1917)» можно прочитать: «Для того чтобы руководитель мог верно угадывать тончайшие капризы творящего на сценической площадке актера, занятого определением своего амплуа, всякий работающий в Студии должен в течение первого же месяца (не позже) записать своего рода curriculum vitae, где автор вспоминает все случаи своего лицедейства в детские и юношеские дни любительства и в дни сознательного профессионализма (кому далось в нем пребывать) и где автор определяет свое театровоззрение, каким оно было прежде и каково оно теперь» (С. 145). Текст Эйзенштейна отвечает по содержанию всем требованиям, предъявляемым студийцам Мейерхольда. Можно предположить, что ученик выполнил и формальное условие: написал «своего рода curriculum vitae» «в течение первого же месяца (не позже)» с момента принятия в техникум. Надо добавить, что существует еще один вариант этого документа, совпадающий по содержанию, но отличающийся текстуально. Он определен как «Автобиография» (см.: КЗ. № 36/37. С. 10 – 12). Думается, версия Е. С. Левина ближе к существу дела. Тогда текст, опубликованный в журнале «Киноведческие записки», следует определить как черновой набросок документа, хранящегося в фонде Государственного театра имени Вс. Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-99)
118. В относящихся к 1919 году выписках Эйзенштейна из книг есть такая: «Pièces de thèâtre curieuses <театральные пьесы, представляющие интерес. — *фр*.>. Pierre le Loyer (1556 – 1634) “La Néphélococugie” (1578)». Далее следует обширная цитата на немецком языке с библиографической ссылкой: «W. Süß. Aristophanes und die Nachwelt, S. 62 – 73 (“Das Erbeder Alten”). Heft II/III. Leipzig, 1911» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 888. Л. 85). [↑](#endnote-ref-100)
119. «Дьявол глуп, как осел» (1616), «У всякого своя причуда» (1598), «Вольпоне» {81} (1605) и «Варфоломеевская ярмарка» (1614) — пьесы английского драматурга Бена Джонсона (1572 – 1637). Увлечение Эйзенштейна его драматургией начинается уже в Москве. 23 декабря 1920 года он пишет матери, что купил «“Volpone” Ben Jonson’а (чудесное издание комедии современника Шекспира с виньетками Beardsley’а)», а 6 января 1921 года сообщает, что «комедию Ben Jonson’а по-английски уже прочел» (см.: *Никитин А*. Указ. соч. С. 94, 106). Увлечение оказалось настолько сильным, что Сергей Михайлович принялся переводить «Вольпоне» «белыми стихами» (см. об этом: Метод. Т. 1. С. 269). [↑](#endnote-ref-101)
120. Эйзенштейн Михаил Осипович (1868 – 1920) — отец режиссера, окончил в свое время в Петербурге Институт гражданских инженеров, в который поступил в 1915 году и будущий кинорежиссер и о котором он ниже неоднократно упоминает. [↑](#endnote-ref-102)
121. О знакомстве с литографиями Оноре Домье Эйзенштейн позднее написал в «Мемуарах» (Т. 2. С. 106). Там же он рассказал и о коллекции гравюр своей «тетеньки» Александры Васильевны Бутовской, которая посвящала его «в прелести и тонкости» работ Калло, Хогарта, Гойи и других художников (см.: Там же. Т. 1. С. 56 – 57). [↑](#endnote-ref-103)
122. Не исключено, что фраза рассчитана на особое внимание предполагаемого адресата — Мейерхольда: гротеск — центральный термин его статьи «Балаган» (третьей части книги «О театре»). [↑](#endnote-ref-104)
123. Слова Шарля Бовари («Госпожа Бовари» Флобера), который говорил, что музыка оперы мешает ему разбирать слова. [↑](#endnote-ref-105)
124. И эта фраза — «об искусстве балагана» — имеет в виду Мейерхольда. Кроме статьи «Балаган», вошедшей в книгу «О театре», ему принадлежит еще одна статья под тем же заглавием, написанная в соавторстве с Ю. Бонди (Любовь к трем апельсинам. 1914. № 2. С. 24 – 33). [↑](#endnote-ref-106)
125. Этим другом был Максим Максимович Штраух (1900 – 1974) — впоследствии актер театра и кино. См. его свидетельства о детских играх в театр: Воспоминания. С. 40 – 41. [↑](#endnote-ref-107)
126. Следует обратить внимание, что здесь лекция Миклашевского не привязана ни к точной дате, ни к определенному месту.

Повторим, К. М. Миклашевский прочитал доклад о комедии масок в «Привале комедиантов» 11 ноября 1916 года. Интерес Эйзенштейна к комедии масок к этому времени возобновился, и логично предположить, что он мог присутствовать на этом докладе. Мейерхольд осенью 1916 года находился в конфликтных отношениях с артистическим кабаре, о чем свидетельствуют его письма: «Из “Привала” ушел, вернее этой осенью не входил в него. Теперь, когда меня там нет, ах, как радуюсь, что нет меня там» (письмо 5 ноября В. В. Сафоновой); «Я демонстративно покинул “Привал комедиантов”, театрик, где предполагался к постановке “Кот в сапогах”» (письмо 22 декабря В. В. Гиппиусу) (см.: Переписка. С. 185, 186). В 1918 году Эйзенштейн присутствовал на диспуте в Троицком театре, который открывался докладом Миклашевского и на котором выступал Мейерхольд. Упоминание в письме о докладе Миклашевского (какой бы из них не имелся в виду) — это отсылка к этому событию и напоминание о нем адресату — руководителю учебного заведения, в которое принят студентом Эйзенштейн. [↑](#endnote-ref-108)
127. Речь идет о рижском кинотеатре. [↑](#endnote-ref-109)
128. Труцци Рудольф (1860 – 1936) — цирковой наездник и режиссер. [↑](#endnote-ref-110)
129. {82} Комиссаржевский Федор Федорович (1882 – 1954) — русский театральный режиссер, с 1919 года — в эмиграции. Его спектакль «Принцесса Турандот» (1912) Эйзенштейн вспоминал неоднократно как первое сильное театральное впечатление. В статье, опубликованной в сборнике «Как я стал режиссером» (1946), он писал: «Два непосредственных впечатления, как два удара грома, решили мою судьбу в этом направлении. Первым был спектакль “Турандот” в постановке Ф. Ф. Комиссаржевского (гастроли театра Незлобина в Риге, году в тринадцатом)». Дата гастролей театра здесь названа неточно: «рижский сезон» К. Н. Незлобина — 1914/15. В 1929 году Сергей Михайлович виделся с кумиром своего отрочества в Лондоне. В ноябре он сообщал об этом М. М. Штрауху: «… познакомился здесь с Комиссаржевским. Человек мрачный, угрюмый и необщительский» (КЗ. № 60. С. 163). [↑](#endnote-ref-111)
130. Незлобии (наст. фам. Алябьев) Константин Николаевич (1857 – 1930) — русский антрепренер, имел антрепризу в Риге. [↑](#endnote-ref-112)
131. Имеется в виду Панталоне — персонаж спектакля «Принцесса Турандот» (одна из постоянных масок Commedia dell’Arte). Действие пьесы Гоцци, как известно, происходит на условном Востоке, в сказочном Китае. [↑](#endnote-ref-113)
132. Речь идет о Мумике (Владимире Васильевиче) Вейдле, который летом 1916 года безуспешно пытался приобщить юного Сергея Эйзенштейна к творчеству Мейерхольда (см. с. [282](#_page282) наст. изд.). [↑](#endnote-ref-114)
133. «Кривое зеркало» — театр, основанный в 1908 году А. Р. Кугелем и З. В. Холмской. В черновых записях к «Мемуарам» есть план описания лета 1916 года: «В этот период я увлечен маленькими театрами. Увлечение началось с Евреиновского “Кривого зеркала”. “Кривое зеркало” и его репертуар» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1060, Л. 6 – 6 об.). [↑](#endnote-ref-115)
134. Речь идет о книгах «Образы Италии» (М., 1911 – 1912. Т. 1‑й) Павла Павловича Муратова (1881 – 1950) и «Италия. Театр и музыка» (М., 1915) Верной Ли (псевдоним Виолетты Паджет; 1856 – 1935); в последней есть глава о комедии масок. [↑](#endnote-ref-116)
135. Имеется в виду книга «Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1733 – 1755 годах. Тексты» (Пг., 1917) Владимира Николаевича Перетца (1870 – 1935). [↑](#endnote-ref-117)
136. «Театр для себя» (1915) — книга Николая Николаевича Евреинова. [↑](#endnote-ref-118)
137. Речь идет о Карле Лебрехте Иммермане (1796 – 1840), немецком писателе, историке и теоретике театра, создателе и руководителе театра в Дюссельдорфе и Роберте Браунинге (1812 – 1889), английском поэте и драматурге (в последнем качестве практически неизвестном в России). [↑](#endnote-ref-119)
138. Речь идет о знаменитых мемуарах Луи Сен-Симона, герцога де Ровруа (1675 – 1755) — французского политического деятеля. Об условиях чтения этих мемуаров, как и пьесы Мориса Метерлинка «Принцесса Мс йен» (1899), летом 1919 года Эйзенштейн подробно написал позднее в своих «Мемуарах» (Т. 1. С. 314 – 315). [↑](#endnote-ref-120)
139. Имеются в виду постановки драмкружка Военного строительства в г. Великие Луки: «Двойник» А. Аверченко, «Взятие Бастилии» Ромена Роллана и «Марат» А. Амнуэля. [↑](#endnote-ref-121)
140. У Эйзенштейна в то время голос срывался на фальцет. Позднее, уже в мастерских Мейерхольда, с ним проводили специальные занятия по исправлению этого недостатка (см. об этом с. [89](#_page089) наст. изд.). [↑](#endnote-ref-122)
141. {83} См. об этом периоде воспоминания Константина Елисеева «Юность художника» (Воспоминания. С. 83 – 92). [↑](#endnote-ref-123)
142. Florenz, Chamberlian — судя по контексту, пособия по изучению японского языка. И действительно, Karl Florenz был переводчиком с японского языка на французский. [↑](#endnote-ref-124)
143. Смышляев Валентин Сергеевич (1891 – 1936) — актер и режиссер. О его отношениях с Эйзенштейном в процессе работы над спектаклем «Мексиканец» и о реальном вкладе Эйзенштейна в этот спектакль подробно рассказано в книге Андрея Никитина «Московский дебют Сергея Эйзенштейна». [↑](#endnote-ref-125)
144. Первая генеральная репетиция спектакля Центральной арены Пролеткульта «Мексиканец» (инсценировка рассказа Джека Лондона) состоялась 10 марта 1921 года, потом прошло несколько общественных показов. Позднее — в октябре 1921 года — спектакль вошел в репертуар Первого рабочего театра Пролеткульта. [↑](#endnote-ref-126)
145. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 748. Л. 1 – 1 об. Печатается по автографу.

Записи Эйзенштейном лекций В. Э. Мейерхольда хранятся в РГАЛИ (Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 895. Оп. 2. Ед. хр. 748; есть отдельные записи и в других единицах хранения. Многие из них датированы, но есть и недатированные. Кроме конспектов лекций, в этих единицах хранения есть выписки из книг. Попадаются и разрозненные листы с текстами не совсем понятного содержания, но, несомненно, не относящиеся к лекциям Мейерхольда. Вероятно, сам Сергей Михайлович пытался {84} систематизировать свои записи лекций учителя. Следы этих попыток сохранились. Так существуют два варианта своего рода титульного листа к циклу лекций. Первый: «Мейерхольд / сезон / 1921 – 1922 / ГВЫРМ / и ГВЫТМ» (Оп. 1. Ед. хр. 895. Л. 1). Второй: «Высшие Государств[енные] Реж[иссерские] Мастерские / Лекции / В. Эм. Мейерхольда / С. Эйзенштейн» (Там же. Л. 2). На отдельной странице помещена своего рода система эпиграфов к циклу лекций. Начинают ее два высказывания Мейерхольда: «Театральное действо — необычайное событие»; «Моя система преподавания — набросать лоскутов для костюма Арлекина, а затем его сшить. 15/Х‑21». Далее следует выписка на французском языке о Театре Фюнамбюль, которую мы опускаем, и завершает все реплика Мейерхольда на репетиции «Великодушного рогоносца» за неделю до премьеры: «Промазывать своим лицом морды публики. 19/IV‑[192]2, 3 часа ночи, репетиция “Рогоносца”» (Там же. Л. 3). Но, если попытки систематизации лекций учителя учеником и имели место, последующие перипетии судьбы его архива: передача его во ВГИК, затем перевозка в ЦГАЛИ (ныне РГАЛИ) и т. д. — свели их на нет. Выборочно эйзенштейновские записи лекций Мейерхольда были опубликованы (Театральная жизнь. 1990. № 2. С. 26 – 27, публ. Н. Песочинского и В. Щербакова; Мейерхольд: К истории творческого метода. СПб., 1998. С. 29 – 34, публ. Н. Песочинского), в настоящем издании печатаются по автографам, в полном объеме и с сохранением хронологической последовательности. [↑](#endnote-ref-127)
146. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1449; 1450 (письма к матери с июля 1921 по май 1925 года). Опубл.: КЗ. № 48. С. 198 – 227. Печатаются по публикации (здесь: КЗ. № 48. С. 204). [↑](#endnote-ref-128)
147. В письме от 5 сентября 1921 года Эйзенштейн просил матушку привезти ему ряд книг, нужных ему, как можно предположить, как для учебы у Мейерхольда, так и для работы в Театре Пролеткульта в качестве художника (КЗ. № 48. С. 202). [↑](#endnote-ref-129)
148. По всей видимости, речь идет о книгах Библиофила Жакоба (псевдоним Поля Лакруа; 1806 – 1884) — французского писателя. См. мнение Эйзенштейна о них в «Мемуарах» (Т. 1. С. 308 – 309). [↑](#endnote-ref-130)
149. Имеются в виду следующие книги: *Lichtenberg G*. Hogarts Werke Eine Summlung von Stahlstlichen nach seinen originalen, Band I – II. Leipzig; [s. a.]; *Лукомский Г. К*. Античные театры и традиции в истории эволюции театрального здания. Пг., 1913; *Светлов В. Я*. Современный балет. СПб., 1911. [↑](#endnote-ref-131)
150. Речь идет об обложках журнала «Любовь {86} к трем апельсинам»: художника Ю. Бонди — «черные с белым» — № 1, 4/5 и 6/7 за 1914 год (надо заметить, что № 2 был красно-белый, а № 3 — зелено-белый); а также художника А. Головина — «оранжевые с голубым» — № 1/3 и № 4/7 за 1915 год и книга первая (зимняя) и книга двойная (2/3) за 1916‑й. [↑](#endnote-ref-132)
151. Весьма вероятно, что это первое упоминание о работе над спектаклем «Кот в сапогах» (см. ниже просьбу прислать пьесу Тика). [↑](#endnote-ref-133)
152. Имеется в виду Владимир Васильевич Вейдле (1895 – 1979). Именно он, как писал в «Мемуарах» Эйзенштейн, пытался обратить внимание будущего ученика Мейерхольда на журнал Доктора Дапертутто: «В 1915 году меня упорно хотят приобщить к “Любви к трем апельсинам”» (Мемуары. Т. 1. С. 283). [↑](#endnote-ref-134)
153. Речь идет о двух изданиях книги Конст. Эрберга (Константин Александрович Сюннерберг; 1871 – 1942) «Цель творчества: Опыты по теории творчества и эстетики» (М.: Русский путь, 1913; Пг.: Алконост, 1919). Предпочтение Эйзенштейном дореволюционного издания объясняется тем, что третья часть книги «Пресуществление», посвященная проблематике театра, в пореволюционном издании подверглась сокращению. [↑](#endnote-ref-135)
154. Речь идет о книге Вячеслава Ивановича Иванова (1866 – 1949) «Борозды и межи. Опыты эстетические и критические» (М., 1916). Статья «Манера, лицо, стиль» из этой книги рекомендовалась Мейерхольдом для прочтения в качестве учебного задания (см. с. [120](#_page120) наст. изд.). [↑](#endnote-ref-136)
155. Имеется в виду книга «Ma double vie. Mémoires de Sarah Bernhardt», (Paris, 1907). [↑](#endnote-ref-137)
156. Пьеса Евгения Александровича Зноско-Боровского «Обращенный принц» (1910) была напечатана в журнале «Любовь к трем апельсинам» (1914. № 3). [↑](#endnote-ref-138)
157. Пьеса Людвига Тика (1773 – 1853) «Кот в сапогах» (в переводе В. Гиппиуса) была напечатана в журнале «Любовь к трем апельсинам» (1916, № 1), в том же году она была выпущена отдельным изданием. [↑](#endnote-ref-139)
158. Речь идет о Собрании сочинений Лопе де Вега (СПб., 1913 – 1914. Т. I – III). [↑](#endnote-ref-140)
159. В это время Эйзенштейн пытался осуществить две инсценировки Гофмана: новеллы «Мастер Мартин-бочар» с В. С. Смышляевым и повести «Золотой горшок» с П. А. Аренским (см. об этом: *Никитин А*. Указ. соч. С. 94 – 95). Добавим, что ранее Эйзенштейн, надо полагать, подражая Мейерхольду (Доктор Дапертутто — герой главы «История об утраченном зеркальном изображении» гофмановской новеллы «Приключения в ночь под Новый год»), использовал имя главного героя сказки Гофмана «Повелитель блох» — Перегринус Тисе — в качестве псевдонима при работе в труппе 18‑го Военного строительства (как актер, художник и режиссер). Этим же псевдонимом подписана и «Достоверная комедия о похотливой колдунье Тортеллине, черном козле, праведном суде Божием, а также о коварных чертях Оришеле и Тортишеле и прочих событиях забавных, как они случились в добром городе Мадауре в древние времена» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 736), над которой Эйзенштейн работал весной 1920 года. [↑](#endnote-ref-141)
160. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 895. Л. 9, 4. Порядок листов спутан: вторая страница записи лекции (л. 4) отделена от первой (л. 9). Правильный порядок листов определен по содержанию и рисунку бумаги, на которой сделана запись. [↑](#endnote-ref-142)
161. Речь идет о Франсуа-Альбере-Никола Дельсарте (1811 – 1871) — французском педагоге, разработавшем законы «выразительности и гармоничности» на основе изучения связи движения и жеста с ритмом. Мейерхольд цитировал Дельсарта в рецензии на книгу А. Я. Таирова «Записки режиссера» (Статьи. Т. 2. С. 38). [↑](#endnote-ref-143)
162. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 895. Л. 10 и 10 об. Лекция была посвящена проблеме антракта. О важности «общего расчленения материала, общего деления его по времени» до начала работы режиссера с художником Мейерхольд говорил в лекции на Инструкторских курсах 10 июля 1918 года (см.: Лекции. С. 82 – 83).

Нам предоставляется счастливая возможность понять систему конспективных записей Эйзенштейна: лекция 19 ноября 1921 года была застенографирована и позднее опубликована (Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978. С. 46 – 54). [↑](#endnote-ref-144)
163. Речь идет о Максе Рейнхардте (наст. фам. Гольдман; 1873 – 1943) — немецком актере и режиссере. Мейерхольд видел его спектакли во время поездки в Берлин в апреле 1907 года и написал об этом (Весы. 1907. № 6. С. 93 – 98; статья вошла в книгу Мейерхольда «О театре»). [↑](#endnote-ref-145)
164. Имеется в виду драматург Виктор Александрович Рышков (1863 – 1926). [↑](#endnote-ref-146)
165. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 895. Л. 11.

На верху страницы записана фраза: «На фоне музыки Чайковского особенно хорошо спится». [↑](#endnote-ref-147)
166. КЗ. № 48. С. 205 – 206. [↑](#endnote-ref-148)
167. Спектакль «Макбет» ставил В. В. Тихонович, Эйзенштейн совместно с С. И. Юткевичем работал над оформлением. [↑](#endnote-ref-149)
168. После открытия и выпуска двух спектаклей Первый рабочий театр Пролеткульта вступил в полосу затяжного кризиса: шла работа над различными проектами, но следующая премьера состоялась только в мае 1923 года — это спектакль Эйзенштейна «На всякого мудреца довольно простоты». [↑](#endnote-ref-150)
169. Эйзенштейн называет техникумом Государственные высшие режиссерские мастерские. [↑](#endnote-ref-151)
170. Надо добавить, что и после специальных занятий Эйзенштейн в моменты возбуждения срывался на фальцет, то есть так и остался как бы «двухголосым». [↑](#endnote-ref-152)
171. Мейерхольд работал главным режиссером драматического театра В. Ф. Комиссаржевской с 1 августа 1906 по 9 ноября 1907 года. [↑](#endnote-ref-153)
172. На этом текст письма обрывается, далее (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1499. Л. 116 – 116 об.) — фрагменты какого-то другого письма. [↑](#endnote-ref-154)
173. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 895. Л. 11 об. – 12 об. [↑](#endnote-ref-155)
174. Неясен источник ошибки: то ли Мейерхольд оговорился, то ли юный ученик ослышался и неверно записал. Речь идет не о Павле Степановиче Мочалове (1800 – 1848), а о Александре Евстафьевиче Мартынове (1816 – 1860) — опыт исполнения последним водевильных ролей Мейерхольд считал очень полезным для дальнейшей его актерской карьеры (см.: Статьи. Т. 2. С. 317, 468).

Однако эта курьезная путаница повторена Эйзенштейном четверть века спустя в «Мемуарах»: «… Папенька был таким же домашним тираном, как старик Гранде или [Мордашев] из водевиля “Аз и Ферт”. По крайней мере таким его играл Мочалов и именно этим стяжал себе в этой роли великую славу» (Мемуары. Т. 1. С. 340). [↑](#endnote-ref-156)
175. «Заложники жизни» — пьеса (1910) Ф. К. Сологуба, поставленная Мейерхольдом в Александринском театре (премьера — 6 ноября 1912 года). [↑](#endnote-ref-157)
176. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 888. Л. 42. [↑](#endnote-ref-158)
177. По всей видимости, ответ Мейерхольда на вопрос из аудитории. Речь идет о Василии Пантелеймоновиче Далматове (наст. фам. Лучич; 1852 – 1912) — актере Александринского театра, назначенном на роль Неизвестного в мейерхольдовской постановке драмы Лермонтова «Маскарад» На премьере 25 февраля 1917 года роль Неизвестного исполнял И. С. Барабанов. [↑](#endnote-ref-159)
178. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 895. Л. 13 – 14 об., 18 – 18 об.

15 декабря 1921 года помечены две записи Эйзенштейна, посвященные теме работы с актерами. Здесь воспроизводятся обе, в первой опущен фрагмент, в котором говорится об «административных действиях» режиссера. [↑](#endnote-ref-160)
179. По всей видимости, речь идет о корректуре Мейерхольдом постановки спектакля «Кукольный дом» в театре В. Ф. Комиссаржевской: репетиции проходили с 11 по 16 декабря; генеральная репетиция — 17 декабря; премьера — 18 декабря 1906 года (см.: *Рыбакова Ю. П*. В. Ф. Комиссаржевская. Летопись жизни и творчества. СПб., 1994. С. 342 – 343). [↑](#endnote-ref-161)
180. Речь идет об исполнителях партий Дон Жуана (И. А. Алчевский) и Лепорелло (П. Я. Курзнер) в постановке Мейерхольдом оперы А. Даргомыжского «Каменный гость» на сцене Мариинского театра (премьера — 27 января 1917 года). Мейерхольд высоко ценил исполнительское мастерство Ивана Алексеевича Алчевского (1876 – 1917) (см.: Статьи. Т. 2. С. 71, 76). [↑](#endnote-ref-162)
181. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 888. Л. 42 об. [↑](#endnote-ref-163)
182. Окончательно фиксировать можно, лишь когда весь entourage и все в темпе соответствует динамике. [↑](#footnote-ref-21)
183. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 888. Л. 43 – 43 об.

Запись следует непосредственно за лекцией от 16 декабря 1912 года, но объединяет либо фрагменты, выпущенные при конспектировании других лекций (например, замечание о «Норе» дополняет лекцию от 15 декабря), либо ответы Мейерхольда на вопросы слушателей. Нами опущен конец лекции — перечень технических указаний о количестве репетиций и их последовательности. [↑](#endnote-ref-164)
184. {97} Имеется в виду спектакль «Шут Тантрис», поставленный Мейерхольдом по пьесе Эрнста Хардта в Александринском театре (премьера — 9 марта 1910 года). [↑](#endnote-ref-165)
185. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 895. Л. 27. [↑](#endnote-ref-166)
186. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 896. Л. 145 об. – 146 об.

Дата определена О. М. Фельдманом по сопоставлению с датированной записью этой же лекции, выполненной кем-то из слушателей ГВЫРМ (см.: РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 737. Л. 15 – 20). [↑](#endnote-ref-167)
187. Речь идет о спектакле «Пизанелла», поставленном Мейерхольдом по пьесе Габриэле Д’Аннунцио в театре «Шатле» в Париже (премьера — 11 июня 1913 года). [↑](#endnote-ref-168)
188. Comprimari — множественное число от comprimario *(ит.)* — актер на вторых ролях; здесь, видимо, имеется в виду массовка. В спектакле «Шут Тантрис» рецензентами были выделены впечатляюще поставленные режиссером массовые сцены с прокаженными. [↑](#endnote-ref-169)
189. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 895. Л. 22 об. – 23.

В архиве Мейерхольда (РГАЛИ. Ф. 998. Ед. хр. 2895. Л. 3) сохранился другой вариант этого текста, написанный — в отличие от публикуемой записи — по новой орфографии, с некоторыми расхождениями в нумерации тезисов и стилистике. После пункта 38 в нем следует такое завершение: «Трактовка роли и работа над ролью, тренировочный материал и система репетиций, ансамбль, отношение актера к вспомогательн[ым] материалам». Можно предположить, что это, скорее всего, уже не запись лекции Мейерхольда, а своеобразная попытка обобщения вопросов, связанных со всем циклом его лекций об искусстве актера (может быть, план сводного текста). В дальнейшем Эйзенштейн предпримет попытку свести лекционные и другие (очевидно, беседы с Мейерхольдом) материалы в связный текст: возможно, в цикл статей или учебное пособие (см. с. [114](#_page114) – [125](#_page125) наст. изд.). [↑](#endnote-ref-170)
190. Не совсем понятно, как оказалась посреди текста эта вставка, по смыслу с ним никак не связанная (правда, надо отметить, что {100} в 1921 году князь Сергей Михайлович Волконский, внук декабриста, эмигрировал). Еще большее удивление вызывает просмотр «Журнала Передвижного Общедоступного Театра». В выпуске 20 (апрель 1919 года) напечатан некролог «Над могилой Сергея Волконского» (С. 3 – 4), написанный П. П. Гайдебуровым. Павел Павлович Гайдебуров — известный русский актер и режиссер — оплакивает коллегу, театрального деятеля и теоретика «выразительно движения» Сергея Михайловича Волконского, до революции бывшего даже директором Императорских театров (1899 – 1901), после революции же нашедшего возможность заработать на кусок хлеба в Московском Пролеткульте, где работал и Сергей Михайлович Эйзенштейн. В следующем номере (№ 21. С. 1) печатается опровержение предыдущей публикации и пожелание многих лет жизни ее «герою». И действительно: С. М. Волконский, родившийся в 1860 году, умер в 1937, восемнадцать лет спустя после своих первых «похорон».

Как это ни покажется странным, эта история повторилась. В 1930 году в Мексике Эйзенштейн получил ложное сообщение о смерти Мейерхольда и набросал «преждевременный некролог» (см. с. [184](#_page184) – [194](#_page194) наст. изд.). Совпадает ли он с текстом «Над могилой Сергея Волконского», судить читателю. Процитируем небольшой фрагмент текста П. П. Гайдебурова: «… взволнованный вестью о его кончине, я следую только непосредственному сердечному влечению и торопливо сплетаю — уже не на гроб, а на могилу его — тот венок, единственно который в силах я ему принести, — венок из живых побегов непосредственного чувства, воплощенного в траурном узоре букв и слов!» Совпадает ли это стилистически с текстом Эйзенштейна, судить читателю. [↑](#endnote-ref-171)
191. На статью «Манера, лицо, стиль» Вяч. Иванова Мейерхольд опирался в лекции 24 июля 1918 года (см.: Лекции. С. 117 – 118, 120 – 121). [↑](#endnote-ref-172)
192. Опубл.: КЗ. № 48. С. 206 – 207. [↑](#endnote-ref-173)
193. Эйзенштейн впервые работал с режиссером не из круга пролеткультовских, с Николаем Михайловичем Фореггером (наст. фам. — Грейфентурн, 1892 – 1939). Премьера буффонады В. Масса «Хорошее отношение к лошадям» прошла 5 января 1922 года. [↑](#endnote-ref-174)
194. 22 декабря 1921 года Мейерхольд передал Эйзенштейну записку с рисунком: «По секрету: мой план постановки: лицом публика, лицом дирижер оркестра, суфлер; автор, машинист и рабочие» (Статьи. Т. 2. С. 553). Это решение позволило бы будущим зрителям «Кота в сапогах» увидеть театральное помещение повернутым на 180°. [↑](#endnote-ref-175)
195. Эйзенштейн имеет в виду Первый рабочий театр Пролеткульта, Центральный показательный театр ТЕО Главполитпросвета, Вольную мастерскую Мейерхольда и Театр-мастерскую Фореггера. [↑](#endnote-ref-176)
196. Пьесу В. Ф. Плетнева «Над обрывом» ставил в Первом рабочем театре Пролеткульта В. С. Смышляев. [↑](#endnote-ref-177)
197. Речь идет, скорее всего, о спектакле «Воровка детей». [↑](#endnote-ref-178)
198. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 748. Л. 2 – 2 об. [↑](#endnote-ref-179)
199. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 748. Л. 4 – 4 об. [↑](#endnote-ref-180)
200. Опубл.: КЗ. № 48. С. 208. [↑](#endnote-ref-181)
201. Наконец Эйзенштейн правильно называет учебное заведение, в котором учится: Государственные высшие театральные мастерские. [↑](#endnote-ref-182)
202. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 895. Л. 34 об. – 35. [↑](#endnote-ref-183)
203. Речь идет об Анастасии Алексеевне Сувориной, дочери А. С. Суворина, дебютировавшей в 1913 году на сцене театра Литературно-художественного общества, владельцем которого был ее отец. В том же году Мейерхольд поставил в этом театре пьесу Ф. Нозьера и Г. Мюллера «Севильский кабачок» (премьера — 16 декабря). Позднее Суворина брала уроки у Мейерхольда и пользовалась его помощью в работе над спектаклем «Дама с камелиями» (премьера — 19 апреля 1914 года). [↑](#endnote-ref-184)
204. Мейерхольд исполнял роль Тузенбаха в спектакле «Три сестры», поставленном в МХТ К. С. Станиславским и В. В. Лужским (премьера — 31 января 1901 года). [↑](#endnote-ref-185)
205. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 748. Л. 6. [↑](#endnote-ref-186)
206. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 748. Л. 7 – 8.

25 апреля 1922 года состоялась премьера спектакля Вольной мастерской Вс. Мейерхольда «Великодушный рогоносец» по пьесе Ф. Кроммелинка. В этой лекции режиссер подводит первые итоги проделанной работы. Термин «модель», надо полагать, имеет в виду сценическую установку. [↑](#endnote-ref-187)
207. В одной из тетрадей Мейерхольда есть выписки: «Вяч. Иванов. По звездам. Ницше и Дионис. “Человечество — сонм *ремесленников Диониса*” (стр. 19)»; «“Первоначально *ремесленники Диониса* были его священнослужителями и жрецами, более того — его ипостасями и "вакхами", и истинно дионисийское миропонимание требует, чтобы наша личина была в сознании нашем ликом самого многоликого Бога и чтобы наше лицедейство у его космического алтаря было священным действом и жертвенным служением” (стр. 19)» (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 772) — пассажи из статьи Вяч. Иванова «Ницше и Дионис», вошедшей в его книгу «По звездам: Статьи и афоризмы» (СПб., 1909. С. 19). [↑](#endnote-ref-188)
208. Бабанова Мария Ивановна (1900 – 1983) — актриса, работала в театре Мейерхольда в 1920 – 1927 годах. В «Великодушном рогоносце» играла роль Стеллы. [↑](#endnote-ref-189)
209. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 895. Л. 29. [↑](#endnote-ref-190)
210. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 748. Л. 10. [↑](#endnote-ref-191)
211. Имеется в виду реплика Софьи, обращенная к Скалозубу: «Пораньше; съедутся домашние друзья, / Потанцавать под фортепияно, / Мы в трауре, так балу дать нельзя» (д. II. явл. 10). [↑](#endnote-ref-192)
212. {109} Опубл.: КЗ. № 48. С. 209. [↑](#endnote-ref-193)
213. Премьера «Макбета» в Центральном просветительском театре состоялась 25 апреля; спектакль успеха не имел. Премьера «Воровки детей» в Мастерской Фореггера состоялась в мае. Еще раньше — в апреле — там же прошла премьера спектакля «Гарантия Гента», о которой Эйзенштейн не упоминает. Костюмы для двух последних постановок делал Эйзенштейн, декорации — В. Комарденков, который написал об этом в воспоминаниях и дал Эйзенштейну и его коллегам лапидарные характеристики: «Везде мелькала курчавая голова всегда веселого Эйзенштейна. Не по годам сосредоточенный С. Юткевич и кажущийся флегматичным Фореггер с дымящейся трубкой и острыми глазами сквозь очки-“велосипед”» (*Комарденков В*. Дни минувшие. М., 1972. С. 75). [↑](#endnote-ref-194)
214. В условиях нэпа в силу вступали жесткие принципы рынка. Газета «Известия» 20 мая 1922 года писала: «Сдача в аренду б. “Эрмитажа” поставила деятельность “Пролеткульта” в тяжелые условия. Возможно, что “Рабочий театр” перейдет в другое помещение; не исключена возможность и перенесения его деятельности в Петроград» (С. 3). [↑](#endnote-ref-195)
215. Речь идет о постановке пьесы Б. Шоу «Дом, где разбивают сердца». История этого замысла исследована Наумом Клейманом (КЗ. № 40. С. 47 – 89); дополнительные соображения см. в нашей статье «Записка Райх» (КЗ. № 51. С. 70 – 71). [↑](#endnote-ref-196)
216. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 748. Л. 11. [↑](#endnote-ref-197)
217. Речь идет о спектакле «Великодушный рогоносец». [↑](#endnote-ref-198)
218. В докладе «Чаплин и чаплинизм», прочитанном 15 июня 1936 года, Мейерхольд задался вопросом: «Откуда же у Эйзенштейна явилось стремление (цитирую его самого) переложить темы в цепь аттракционов с заранее сделанным конечным эффектом?» И ответил так: «Это пришло к нему от его опытов в Пролеткульте, а опыты явились результатом его совместной со мной работы в моей лаборатории на Новинском бульваре в Москве» (цит. по: *Февральский А*. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. М., 1978. С. 225).

{110} Ср. процитированный отрывок с тезисами мейерхольдовского доклада «О Чаплине» (Мейерхольд и другие: Документы и материалы. М., 2000. С. 734 – 755). Запись публикуемой лекции подтверждает свидетельство учителя. Надо добавить, что сам термин «аттракцион» появился у Мейерхольда в статье «Балаган». Размышляя о «принципах Балагана», нашедших «приют во французских Cabarets, в немецких Überbrettl’ях, в английских Music-hall’ах и во всемирных Varietes», Мейерхольд приходил к выводу, что «именно в этих театриках и в одной трети “аттракционов” больше искусства, чем в так называемых серьезных театрах, питающихся литературщиной» (Статьи. Т. 1. С. 223, 224).

Сам Эйзенштейн, описывая рождение концепции «монтажа аттракционов», никогда не ссылался ни на книгу учителя, ни на опыт занятий с ним. [↑](#endnote-ref-199)
219. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 895. Л. 31 – 32 об. [↑](#endnote-ref-200)
220. Речь идет о работе К. С. Станиславского и Л. А. Сулержицкого над пьесой Кнута Гамсуна «Драма жизни» (премьера — 8 февраля 1907 года), где были продолжены опыты Мейерхольда в Студии на Поварской (1905). Художниками спектакля МХТ были Николай Павлович Ульянов (1875 – 1949), оформлявший 3‑й акт, и Владимир Евгеньевич Егоров (1878 – 1960). Н. П. Ульянов работал в Театре-Студии над оформлением пьесы Г. Гауптмана «Шлюк и Яу», В. Е. Егоров начинал там же в качестве бутафора. [↑](#endnote-ref-201)
221. После закрытия К. С. Станиславским Театра-Студии Мейерхольд осенью 1905 года переехал в Санкт-Петербург. Там, в знаменитой «башне» — в квартире Вячеслава Иванова на Таврической улице, каждую среду собирался цвет литературного и художественного Петербурга. Там же зародилась идея о создании мистического театра «Факелы» (см. об этом: *Волков Н*. Мейерхольд. М.; Л., 1929. Т. 1. С. 218 – 220). Мысль о том, чтобы Александр Блок написал пьесу «Балаганчик» (по одноименному своему стихотворению) для театра «Факелы» возникла у Георгия Ивановича Чулкова (1879 – 1939). Пьеса была впервые напечатана в альманахе «Факелы» (вышел в апреле 1906 года, под редакцией Г. И. Чулкова). [↑](#endnote-ref-202)
222. «Шарф Коломбины» — пантомима, поставленная Мейерхольдом в Доме интермедий (премьера — 12 октября 1910 года) по сценарию Артура Шницлера «Покрывало Пьеретты». [↑](#endnote-ref-203)
223. Сапунов Николай Николаевич (1880 – 1932) — театральный художник. Сотрудничал с Мейерхольдом со времен Театра-Студии (оформление 4‑го и 5‑го актов пьесы Мориса Метерлинка «Смерть Тентажиля»). В статье «Балаган» Мейерхольд так раскрывал аналогичную мысль: «Уж не этот ли в его специальном значении гротеск отразился в сценическом воплощении {112} Сапуновым фигур из пантомимы “Шарф Коломбины” Шницлера-Дапертутто? Сапунову для создания сценического гротеска надо было Джиголо превратить в попугая, резким приемом зачесав волосы в его парике сзади наперед наподобие перьев и загнув фалды фрака в виде хвоста» (Статьи. Т. 1. С. 227). О том, что Сапунов «наметил это новое слово», и о том, что «гротеск должен преодолеть этот элемент модернизма, который имеется в опытах Гордона Крэга», Мейерхольд говорил слушателям летом 1918 года (см.: Лекции. С. 111). [↑](#endnote-ref-204)
224. Имеется в виду исполнение Михаилом Александровичем Чеховым (1891 – 1955) роли Хлестакова в спектакле МХАТа (премьера — 8 октября 1921 года; постановка К. С. Станиславского). В докладе, прочитанном в Третьей студии МХАТа 27 ноября, Мейерхольд так оценил игру артиста: «Чехов появляется на сцене с бледным лицом клоуна, с бровью, нарисованной серпом. И — откровение для актерского творчества и смелый путь к театру гротеска» (Мейерхольд о Чехове. Изложение доклада в Третьей студии МХАТ // Экран. 1921. № 10. С. 12). [↑](#endnote-ref-205)
225. Речь идет о сцене «Корчма на литовской границе» из «Бориса Годунова» Пушкина. См. запись, сделанную Мейерхольдом в Новороссийской тюрьме осенью 1919 года о «гротесковости» этой сцены (Лекции. С. 86). В статье «Балаган» Мейерхольд после оценки работы Сапунова также приводил пример из Пушкина («Сцены из рыцарских времен») и переходил к рассказу о сценическом решении пьесы Зноско-Боровского «Обращенный принц». [↑](#endnote-ref-206)
226. Речь идет о Константине Эдуардовиче Гибшмане (1884 – 1943) и Валериане Яковлевиче Степанове (1975 – 1943), исполнявших в «Шарфе Коломбины» роли Тапера и Джиголо. [↑](#endnote-ref-207)
227. Чужак (наст. фам. Насимович) Николай Федорович (1876 – 1937) — журналист, сотрудник журнала «Леф». Речь, скорее всего, идет о его книге «К диалектике искусства. От реализма до искусства как одной из производственных форм. Теоретически-полемические статьи» (Чита, 1921). [↑](#endnote-ref-208)
228. Платон Иван Степанович (1870 – 1935) — режиссер Малого театра, драматург.

О смысле реплики «Голубчик» — в наших комментариях к «Режиссуре» (с. [256](#_page256) наст. изд.). [↑](#endnote-ref-209)
229. По всей видимости, в лекции речь шла не только о том, что после работы во Флоренции Э. Г. Крэг поставил в Москве спектакль «Гамлет», но и о том, что многие его театральные начинания получили полноценное разрешение в русском театре. [↑](#endnote-ref-210)
230. Имеется в виду Николай Михайлович Церетели (1890 – 1942) — ведущий актер Камерного театра. [↑](#endnote-ref-211)
231. Речь идет о «Сочинениях А. С. Пушкина с объяснениями их и сводом отзывов критики. Издание Л. Поливанова для семьи и школы», неоднократно издававшихся в Москве с конца 1870‑х годов вплоть до революции. Поливанов Лев Иванович (1838 – 1899) — литературовед, педагог. На репетиции «Бориса Годунова» 16 ноября 1935 года Мейерхольд вспомнил, что, когда он «сидел в тюрьме в Новороссийской», у него «в руках был томик Пушкина с примечаниями историка Поливанова» (Статьи. Т. 2. С. 383). Ссылки на Поливанова содержатся в новороссийских записях Мейерхольда осени 1919 года (см.: Лекции. С. 85 – 86). [↑](#endnote-ref-212)
232. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 888. Л. 57 об. – 60 об.

В этой записи Эйзенштейн впервые использует элементы «обязательной в лицедействе формулы N =A1 + A2», о котором писал Мейерхольд в рецензии на книгу А. Я. Таирова «Записки режиссера», где A1 — активное начало, а A2 — пассивное (см.: Статьи. Т. 2. С. 37 – 38). [↑](#endnote-ref-213)
233. Уралов Илья Матвеевич (1872 – 1920) — актер Театра В. Ф. Комиссаржевской в 1904 – 1907 годах, по окончании сезона 1906/07 года ушел из театра как несогласный с направлением, привнесенным Мейерхольдом. Позднее играл в МХТ и Александринском театре.

Живокини Василий Игнатьевич (1805 – 1874) — актер Малого театра. [↑](#endnote-ref-214)
234. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 895. Л. 36 – 46, 49 – 53. Опубл. (фрагменты): Мейерхольд: К истории творческого метода. СПб., 1998; публ. Н. Песочинского. Н. Песочинский включил текст в эйзенштейновские записи лекций Мейерхольда в соответствии с последовательностью листов в архивном хранении. Между тем фрагменты текста были помечены Эйзенштейном буквенными индексами А1, А2, А3; В1, В2, В3; С1; D1; E1; F1, и расположение этих фрагментов в соответствии с последовательностью букв (л. 36 – 36 об., 49 – 49 об., 51; 37 – 37 об., 50 – 50 об., 52; 38; 53; 39; 40) позволяет получить связный текст. В некоторых пассажах он совпадает с эйзенштейновскими записями лекций учителя, а порой содержит фрагменты, в этих записях отсутствующие: по всей вероятности, перед нами своего рода «сводный» текст, который был подготовлен Эйзенштейном на основе разных источников (может быть, с учетом записей других студентов, может быть, в него вошли записи личных бесед с учителем). Следует добавить, что в архиве Театра имени Мейерхольда сохранилась рукопись неизвестного автора, озаглавленная «Биомеханика. Техника сценических движений» (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 737. Л. 5 – 14 об.), также представляющая собой попытку связного изложения материала разных лекций Мейерхольда. На наш взгляд, эта версия качественно уступает эйзенштейновской. Попытки систематизировать лекции, посвященные актерской проблематике, *были*, очевидно, учебным заданием в ряду подобных заданий, осуществляемых другими гвырмовцами: таков был метод преподавания — Мейерхольд собирался выпустить с ними «руководство по театральной грамоте, расположенное по параграфам» (так сказано в его лекции в ноябре: РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 734. Л. 1). З. Х. Вин составил «Схему построения спектакля», З. Х. Вин и В. Ф. Федоров — «Конспект лекций по сценоведению», позже М. М. Коренев — «Принципы биомеханики», все эти работы не были изданы (в отличие от работ петербургских учеников; см.: Схемы к изучению спектакля. Пб., 1919), скорее всего, по техническим причинам, но {123} имели хождение среди студентов. Возможно, такое же задание выполняли Сергей Михайлович и кто-то еще. Надо полагать, задание учителя предлагало переработку лекций, посвященных проблеме актерской игры, в учебное пособие. Эту догадку подкрепляют содержащиеся в той же единице хранения архива Эйзенштейна листы, помеченные индексами от а/1 до f/1 (л. 41 – 46) с разными учебными заданиями и списками рекомендуемой литературы. На листах 47 – 48 об. Эйзенштейн выписал амплуа мужских ролей из брошюры «Амплуа актера» (авторы Вс. Мейерхольд, В. Бебутов, И. Аксенов; издана ГВЫРМ в 1922 году). Учитывая все эти обстоятельства, логично предположить, что публикуемый здесь комплекс автографов Эйзенштейна — подготовительные материалы к следующему изданию ГВЫРМ — брошюре Мейерхольда о мастерстве актера. Среди дневниковых записей Эйзенштейна (Гагры, май 1928 года) есть следующая: «Резкий переход в “Бруссонизм” через год знакомства с Мейерхольдом J’espere <надеюсь. *фр*.> с лучшими результатами). И полное Кощунство в отношении всяких авторитетов. Ж.‑Ж. Бруссон мне так нравится, вероятно, в память моей краткой “broussonnerie” около Мейерхольда. Старик ослепительно похож в быту на Франса! Кино спасло меня от Жан-Жакерии!» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1109. Л. 20). Жан-Жак Брус-сон был литературным секретарем Анатоля Франса, написал про писателя несколько книг, которые были в 20‑е годы изданы и в России и пользовались здесь большой популярностью в среде кинематографистов. (Позднее, в «Мемуарах» [Т. 2. С. 75] Эйзенштейн признавался: «Мэтр в первой книге Бруссона был мне особенно привлекателен, вероятно, еще и потому, что уж очень он характером походил на моего собственного мэтра — Всеволода Эмильевича!») Дата знакомства Эйзенштейна с учителем пока не установлена, но следует предположить, что оно состоялось не позже октября 1921 года. Тогда обработка лекций Мейерхольда для издания — единственное, что подпадает под определение ученика: «краткая “broussonnerie”», — имела место летом 1922 года. «Спасло» Эйзенштейна от «Жан-Жакерии» вовсе не кино — осенью 1922‑го он приступил к постановке «На всякого мудреца довольно простоты». [↑](#endnote-ref-215)
235. Коклен Бенуа-Констан (1841 – 1909) — французский драматический актер, автор книги «Искусство актера», находящейся и в эйзенштейновском списке «Книги для прочтения (Задания Вс. Мейерхольда)». Речь идет об издании перевода А. А. Веселовской в серии «Искусство театра» (М.; Киев, 1909). Первая главка книги (с. 7 – 9) как раз и излагает представление прославленного француза о сосуществовании в актере «двух человек»: «творящего» и «служащего ему материалом». Эту двойственность Коклен считал «характерною чертою актера». Завершалась эта главка следующим образом: «Итак, глубокое и близкое изучение характера, потом воспроизведение типа первым я и изображение его вторым в том виде, как он вытекает из самого характера, — вот дело актера». Эти мысли Коклена-старшего и легли в основание «обязательной в лицедействе формулы» Мейерхольда. В тексте Эйзенштейна она трансформирована: вместо привычных буквенных обозначений А1 и А2 появились нигде больше не встречающиеся {124} обозначения У1 и У2 (от «Усов‑1‑й» и «Усов‑2‑й»). Чем вызваны эти изменения, как и перемены функций: в записи ученика У1 — «продукт реализации» (то есть «пассивное начало»), а У2 — «формирующий и критикующий мастер» (то есть «активное начало») — еще предстоит понять. [↑](#endnote-ref-216)
236. Речь идет о герое романа (1707) «Ринальдо Ринальдини, атаман разбойников» немецкого писателя К. А. Вульпиуса (1762 – 1827). [↑](#endnote-ref-217)
237. В 1920 году в статье «К постановке “Зорь” в Первом театре РСФСР» (написана совместно с В. Бебутовым) Мейерхольд провозглашал: «Если мы обращаемся к новейшим последователям Пикассо и Татлина, то мы знаем, что имеем дело с родственными нам…» (Статьи. Т. 2. С. 16). [↑](#endnote-ref-218)
238. Сада-Якко (1872 – 1946) — японская актриса. В 1902 году гастролировала в России. О переходе от слова к танцу в ее исполнении Мейерхольд вспоминал в докладе «“Учитель Бубус” и проблема спектакля на музыке» 1 января 1925 года (Статьи. Т. 2. С. 84). [↑](#endnote-ref-219)
239. Позднее (в 1930 году) Мейерхольд так варьировал эту оценку: «Когда А. И. Южин ходил в Фамусове, это был комод, в горло которого была вставлена граммофонная пластинка…» (Статьи. Т. 2. С. 236, см. также с. 400). [↑](#endnote-ref-220)
240. Речь идет о Габриэле Д’Аннунцио (1863 – 1938) — итальянском писателе, драматурге. На диспуте в Троицком театре в 1918 году Мейерхольд несколько иначе выразил свою мысль: «При игре Дузе особенно поражают ее руки и их недаром воспел Д’Аннунцио» (см.: Лекции. С. 50). [↑](#endnote-ref-221)
241. Муне-Сюлли Жан (1841 – 1916) — французский актер. [↑](#endnote-ref-222)
242. Что имел в виду Мейерхольд, установить не удалось. [↑](#endnote-ref-223)
243. Ганако Оота — японская актриса — гастролировала в России в 1909 году. Мейерхольд делится далее своими живыми впечатлениями (ср.: Статьи. Т. 2. С. 92). [↑](#endnote-ref-224)
244. Анекдот о Дузе — один из бродячих театральных анекдотов. Мейерхольд в лекциях время от времени связывает аналогичную историю с именем Сары Бернар. [↑](#endnote-ref-225)
245. Речь идет о книге П. А. Лебединского «Грим» (1‑е изд.: 1909; 2‑е: 1912; серия «Энциклопедия сценического образования» журнала «Театр и искусство»). [↑](#endnote-ref-226)
246. См. об этом ниже — в мемуарном очерке [«Сокровище»](#_Toc292184313). [↑](#endnote-ref-227)
247. Речь идет об Эмиле Жак-Далькрозе (1865 – 1950) — швейцарском композиторе и педагоге, основателе системы ритмического воспитания. [↑](#endnote-ref-228)
248. Брошь в «Идеальном муже» — трансформирующийся предмет: она может превращаться в браслет. Интрига строится на том, что персонажи делятся на тех, кто знает секрет, и ту, кто его не знает. Мейерхольд ставил эту пьесу Оскара Уайльда в Школе сценического искусства (помещение Михайловского театра, Петроград; премьера — 24 апреля 1917 года). [↑](#endnote-ref-229)
249. «Жакерия» — пьеса Проспера Мериме. Мейерхольд неоднократно намеревался поставить ее, но так и не осуществил своего намерения (см.: Переписка. С. 213, 403). [↑](#endnote-ref-230)
250. Заметим, что в 1919 году место издания было обозначено иначе: Петербург. К этой книге Мейерхольд написал послесловие (с. 36). [↑](#endnote-ref-231)
251. Речь идет об издании: Борис Годунов А. С. Пушкина: Материалы к постановке под редакцией В. Мейерхольда и К. Державина из серии комментариев к пьесам Цеха Мастеров Сценических Постановок. Пг., 1921. В книге было «Предуведомление», подписанное Вс. Мейерхольдом и Конст. Державиным, и замечания Мейерхольда. {125} Перепечатано: Лекции. С. 256 – 268. [↑](#endnote-ref-232)
252. Речь идет о статьях Юлии Леонардовны Слонимской (в замужестве Сазонова; 1857 – 1957) — театрального критика, организатора первого театра марионеток в Петрограде (1916), эмигрировавшей из России в октябре 1920 года: «Пантомима» (Аполлон. 1914. № 6/7. Август – октябрь. С. 55 – 56); «Зарождение античной пантомимы» (Там же. 1917. № 9. Ноябрь. С. 25 – 60); «Марионетка» (Там же. 1916. № 3. С. 1 – 42). На статьи о пантомиме Мейерхольд ссылался в лекциях летом 1918 года (см.: Лекции. С. 127 – 128, 130, 138, 144). [↑](#endnote-ref-233)
253. Мейерхольд рекомендует ученикам следующие публикации журнала «Любовь к трем апельсинам»: цикл статей Вл. Соловьева «К истории сценической техники Commedia dell’Arte» (1914. № 1. С. 10 – 14; № 2. С. 34 – 40; № 3. С. 77 – 82; № 4/5. С. 55 – 66; № 6/7. С. 70 – 83); его же статью «Опыт разверстки “Сцены ночи” в традициях итальянской импровизационной комедии» (1915. № 1/3. С. 57 – 70) с приложением схем, выполненных А. В. Рыковым (С. 71 – 75); статьи К. Миклашевского «Основные типы в Commedia dell’Arte» (1914. № 3. С. 71 – 76) и «Об акробатических элементах в технике комиков dell’Arte» (1915. № 1/3. С. 77 – 79); и пьесу графа Карло Гоцци «Женщина-змея» в переводе Якова Блоха (1916. № 2/3. С. 9 – 82). [↑](#endnote-ref-234)
254. Речь идет о книге «Комедия о царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе: Свод В. Бакрылова» (М., 1921), явившейся результатом работы слушателей 2‑го семестра Курмасцепа над режиссерскими примечаниями к пьесе. [↑](#endnote-ref-235)
255. Фреголи Леопольдо (1867 – 1936) — актер варьете, мастер сценической трансформации, чье имя стало нарицательным. [↑](#endnote-ref-236)
256. Опубл.: КЗ. № 48. С. 212. [↑](#endnote-ref-237)
257. Открывшийся 17 сентября 1922 года Государственный институт театрального искусства был образован путем слияния Государственных Высших Театральных Мастерских, руководимых Мейерхольдом, и Государственного института музыкальной драмы (с включением в него отдельных театральных мастерских — в том числе Вольной мастерской Вс. Мейерхольда). [↑](#endnote-ref-238)
258. Речь идет о русском поэте и переводчике Валентине Яковлевиче Парнахе (наст. фам. Парнок, 1891 – 1951). 1 октября 1922 года в ГИТИСе состоялась лекция вернувшегося из эмиграции Парнаха о джазе с музыкальными иллюстрациями и показом современных американских танцев. На повторении лекции в Доме печати присутствовал Эйзенштейн. В «Мемуарах» он ошибочно отнес эти события к 1921 году: «… в двадцать первом году стал сам обучаться у щуплого, исходящего улыбкой Валентина Парнаха фокстроту, обучать которому моих актеров пригласил его в мою студию при московском Пролеткульте» (Т. 2. С. 137). [↑](#endnote-ref-239)
259. Опубл.: Зрелища. 1922. № 10. 31 октября – 6 ноября. С. 14. Печатается по этому изданию. Атрибуция осуществлена нами: Кинограф. № 4. 1997. С. 31 – 32. Перед нами первое интервью Эйзенштейна. Сразу следует заметить: первые публикации будущего кинорежиссера — будь то письмо, беседа или статья — плод коллективного творчества. Так, в «Зрелищах» № 6 было опубликовано «Письмо в редакцию», подписанное «Рукмастфор Н. Фореггер, Зав. лит.‑реж. ч. Вл. Масс, Зав. худ.‑дек ч. С. Юткевич, Художник С. М. Эйзенштейн». Спустя несколько дней после выхода «Зрелищ» с «беседой» была напечатана первая статья «художника С. М. Эйзенштейна» — в соавторстве с С. Юткевичем — «Восьмое искусство. Об экспрессионизме, Америке и, конечно, о Чаплине» (Эхо. 1922. № 2. 7 ноября; подп. «Сергей Юткевич / Эйзенштейн»). Имена тех, кто давал интервью о биомеханике, вскоре были раскрыты. В № 13 «Зрелищ» (с. 9 – 10) опубликована подписанная «Вас. Ф.» рецензия на спектакль «Смерть Тарелкина», поставленный мастерской Вс. Мейерхольда. Завершая ее, Василий Федоров, соученик Эйзенштейна, представляет создателей спектакля: «Режиссер-мастер: Вс. Эм. Мейерхольд. Лаборанты — Инкижинов и Эйзенштейн». Правда, номера разделены сроком в несколько недель, и это интервью долго не привлекало внимание эйзенштейноведов. Надо добавить, что Валерий Иванович Инкижинов (1895 – 1973) в конце 20‑х годов эмигрировал из СССР, что тоже надолго исключило возможность атрибуции интервью. Между тем это первое опубликованное высказывание ученика о новой системе сценического движения, предложенной Мастером. Инкижинов — будущий Баир в «Потомке Чингис-хана» — здесь появляется не случайно. Впрочем, лучше всего процитируем воспоминания А. В. Смирновой-Искандер: «По возвращении Мейерхольда в Москву мы продолжали встречаться в студии Рабенек. Как-то раз туда пришел В. Инкижинов. В конце 1916 года он поступил в Студию на Бородинской и покорил всех нас, особенно Мейерхольда, своей виртуозной пластической техникой. Гибкость и ловкость движений были у него сверхъестественные, напоминающие о пластичности тигра, кошки. Возможно, с его появлением в Студии на Бородинской у Мейерхольда и зародилась мысль о знаменитой биомеханике. Вместе {128} с Инкижиновым он придумывал различные виды упражнений, необходимых для актера» (*Смирнова-Искандер А. В*. О тех, кого помню. Л., 1989. С. 80). Можно не сомневаться, что история биомеханики изложена в «беседе» Инкижиновым. Что касается ее истолкования, то вряд ли можно усомниться, что это сделано Эйзенштейном. Вот как оценивает его первые самостоятельные шаги на сцене историк театра: «С. М. Эйзенштейн утверждал здесь биомеханику В. Э. Мейерхольда и эксцентризм» (*Марголин С*. Первый рабочий театр Пролеткульта. [М.; Л.:] Теакинопечать, 1930. С. 27). [↑](#endnote-ref-240)
260. Речь идет о преподавании Мейерхольда в Петрограде в 1918 – 1919 годах: на летних Инструкторских курсах по обучению мастерству сценических постановок (июнь – август 1918) и на Курсах мастерства сценических постановок (октябрь 1918 – март 1919). [↑](#endnote-ref-241)
261. Речь идет о методе научной организации труда, разработанном американским инженером Фредериком Уинслоу Тейлором (1856 – 1915). О «методе тейлоризации» Мейерхольд говорил в докладе «Актер будущего и биомеханика» (см.: Статьи. Т. 2. С. 488). [↑](#endnote-ref-242)
262. Аббревиатура СТИНФ обозначает «Студенческое информационное бюро по вопросам театра», организованное учащимися ГИТИСа. СТИНФ издавал свой бюллетень (его номера сохранились в архиве Театра имени Мейерхольда в РГАЛИ); его материалы регулярно появлялись в «Зрелищах» в 1922 году (№ 11. С. 23; № 12. С. 19; № 15. С. 21; № 17. С. 19). Они печатались главным образом в разделе «Хроника» и носили преимущественно информационный характер. «Биомеханика» — первый и, без всякого сомнения, лучший материал, подписанный этой аббревиатурой. Можно предположить, что это индивидуальная работа. Надо иметь в виду, что появлению «беседы» предшествовало журнальное выступление В. Федорова, в котором сообщалось о демонстрации упражнений биомеханики и отчете Мейерхольда о работе его мастерской, состоявшихся в Политехническом музее 18 октября 1922 года (Мейерхольд — в Политехническом // Зрелища. 1922. № 9. С. 11). Естественно предположить, что автор заметки (часто печатавшийся в «Зрелищах») и выступил в качестве интервьюера в № 10. Но почему тогда он не подписал «беседу»? Сличая другие его материалы с «Биомеханикой», приходишь к заключению, что при их несомненном сходстве в «беседе» чувствуется и другая рука, а обилие «техницизмов» в тексте наводит на мысль о возможном участии Эйзенштейна и в написании «Биомеханики» (он прошел несколько курсов в Институте гражданских инженеров). Эта догадка требует дополнительного и тщательного анализа, как текстологического, так и стилистического. Пока же обратим внимание на одно обстоятельство: как раз в то же самое время Эйзенштейн и В. Федоров работали над совместной статьей «К постановке “Смерти Тарелкина” мастерской В. Э. Мейерхольда» (см. с. [138](#_page138) – [139](#_page139) наст. изд.). [↑](#endnote-ref-243)
263. РГАЛИ. Ф. 1230. Оп. 1. Ед. хр. 646. Л. 32 – 37. Опубл.: КЗ. № 41. С. 68 – 72. Печатается по тексту публикации. Текст без даты и без указания имени лектора обнаружен нами в архиве Театра Пролеткульта. Это невычитанная машинопись, на первой странице помета — «10 экз.» (видимо, этому тексту придавалось особое значение). Думается, перед нами — единственная сохранившаяся стенограмма одной из многих лекций, прочитанных Эйзенштейном в Пролеткульте, уже выправленная и практически переделанная в статью. Вот что пишет о лекциях Эйзенштейна его пролеткультовский воспитанник А. Лёвшин: «Вместо пластики вводился совершенно новый для нас предмет — биомеханика. Эйзенштейн много времени уделял теоретическому обоснованию этого предмета со ссылками на практику работ Вс. Э. Мейерхольда, на “Парадокс {133} об актере” Дидро, на “Искусство актера” Коклена, на театр Кабуки» (Воспоминания. С. 138).

Перед нами теоретическое обоснование предмета, попытка рассмотреть биомеханику как метод актерской игры. Надо отметить, что именно оттенок «методологизации» предмета и отличает каждый раз тексты Эйзенштейна, чего бы он ни касался. В тексте лекции содержится ссылка на Инкижинова, из чего становится ясно, что ее читает другой человек. Им не мог быть никто другой, кроме Эйзенштейна, поскольку в Пролеткульте биомеханику вели только эти два ученика Мейерхольда. Публикация в «Зрелищах» (см. с. [126](#_page126) – [127](#_page127) наст. изд.) дает возможность определить и дату лекции: конец октября – ноябрь 1922 года (в журнальном тексте и стенограмме лекции есть и текстовые, и смысловые совпадения; публикацию в «Зрелищах» и лекцию не мог разделять значительный срок). Другие совпадения с текстами Эйзенштейна, подтверждающие нашу атрибуцию, см. ниже. Стенограмма, сохранившаяся в архиве, содержит ошибки в фамилиях (Каклен вместо Коклен), в формуле биомеханической игры (№ A1 A2 вместо N = A1 + A2), повторы слов, несогласованность падежей и другие изъяны. Нами все это выправлено без специальных оговорок. [↑](#endnote-ref-244)
264. Ср. более позднее — 1931 год — утверждение: «И дуалистом Мейерхольд был с головы до ног» (см. с. [184](#_page184) наст. изд.). [↑](#endnote-ref-245)
265. Ср. с вариацией той же мысли в статье «Как я стал режиссером» (опубл. 1946): «Об известной формуле Джемса, что “мы плачем не потому, что нам грустно, но нам грустно потому, что мы плачем”, — я знал уже до этого. Мне нравилась эта формула прежде всего эстетически своей парадоксальностью, а кроме того, и самим фактом того, что от определенного, правильно воссозданного выразительного проявления может зарождаться соответствующая эмоция» (цит. по: ИП. Т. 1. С. 100). [↑](#endnote-ref-246)
266. Мейерхольд не противопоставлял позу и ракурс. Ср. запись М. М. Коренева: «У каждого должно быть убедительное положение человека в равновесии, должен быть запас положений и поз, различных ракурсов тела для соблюдения равновесия (Гокусаи)» (Театральная жизнь. 1990. № 2. С. 24). У Эйзенштейна взаимоотношения позы и ракурса драматизируются. Ученик последнего — А. Левшин вспоминал: «Всеми силами Эйзенштейн изгонял актерскую позу, на которую смотрел как на притворство, с целью произвести не красоту, а красивость. Его высказывание о позе и ракурсе занимало значительное место в теоретических беседах с нами» (Воспоминания. С. 145). [↑](#endnote-ref-247)
267. Ср. с фрагментом лекции Мейерхольда [«Об антракте и о времени на сцене»], прочитанной в ГВЫРМе 19 ноября 1921 года (Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978. С. 49 – 50). Там же — о взаимоотношении в работе акробата метра и ритма. [↑](#endnote-ref-248)
268. Здесь Эйзенштейн весьма произвольно говорит о количестве «приемов» биомеханики («принципов биомеханики», согласно записям М. М. Коренева, было 44; см.: Театральная жизнь. 1990. № 2. С. 24 – 25). Что касается «всего 42 сюжетов», то речь, безусловно, идет о так называемых «36 сюжетах Ж. Польти». На самом деле их количество определено ссылкой Гете на Гоцци в беседах с Эккерманом: «Потом Гете заводит разговор о Гоцци и его театре в Венеции, где актеры импровизируют, {134} ибо автор вручает им только сюжет. Гоцци утверждал, что существует всего-навсего тридцать шесть трагических ситуаций…» (*Эккерман И.‑П*. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981. С. 351 – 352, ср. с. 597). [↑](#endnote-ref-249)
269. Более подробно об этом см. у А. Левшина (Воспоминания. С. 144). [↑](#endnote-ref-250)
270. Шумных показов биомеханики было два. Первый — 12 июня 1922 года в Малом зале Консерватории: Вс. Мейерхольд прочел доклад, после которого его учениками были показаны упражнения по театральной биомеханике. См. отчеты В. Федорова «Актер будущего. Доклад Вс. Мейерхольда в Малом зале Консерватории. Изложение» (Эрмитаж. 1922. № 6. 20 – 26 июня. С. 10 – 11; перепечатано: Статьи. Т. 2. С. 486 – 489) и В. Э‑с «Актер будущего и биомеханика. Беседа» (Театральная Москва. 1922. № 45. 20 – 25 июня. С. 9 – 10). Второй — 18 октября 1922 года в аудитории № 1 Политехнического музея: и там доклад сопровождался показом биомеханических упражнений; см. отчет В. Федорова «Левый фронт. Мейерхольд — в Политехническом» (Зрелища. 1922. № 9. 24 – 30 октября. С. 11). О каком из этих показов идет речь, неясно. [↑](#endnote-ref-251)
271. Е. Б. Вахтангов скончался 29 мая 1922 года. Мейерхольд написал по случаю его кончины статью «По поводу смерти Вахтангова», опубликованную под заголовком «Памяти вождя» (Эрмитаж. 1922. № 4. 7 – 12 июня. С. 3). В программе спектакля Мейерхольда «Смерть Тарелкина» значилось: «Режиссерская работа посвящается Сереже Вахтангову (памяти Е. Б. Вахтангова)». [↑](#endnote-ref-252)
272. В записи М. М. Коренева это звучит следующим образом: «В биомеханике каждое движение слагается из трех моментов: 1) намерение; 2) равновесие; 3) выполнение» (Театральная жизнь. 1990. № 2. С. 24). В записи же самого Эйзенштейна несколько иначе: «Каждый элемент игры образован тремя обязательными моментами: 1. Намерение. 2. Осуществление и 3. Реакция» (см. с. [136](#_page136) наст. изд.). [↑](#endnote-ref-253)
273. Ср. с записью В. Э‑с: «Только через спортивную площадку можно подойти к площадке сценической» (Театральная Москва. 1922. № 45. С. 10). [↑](#endnote-ref-254)
274. Премьера «Эрика XIV» Августа Стриндберга в Первой студии МХТ состоялась 29 марта 1921 года (постановка Е. Б. Вахтангова). Ср. реплику Мейерхольда о Михаиле Чехове на обсуждении «Лены» В. Плетнева, которой открылся Первый рабочий театр Пролеткульта: «Чехов как театральное явление в десять раз ценнее Пролеткульта» (Советский театр: Документы и материалы: Русский советский театр, 1921 – 1926. Л., 1975. С. 275). [↑](#endnote-ref-255)
275. В таком виде формула приведена в записи В. Федорова. Ср. изложение вопроса самим Мейерхольдом в рецензии на книгу А. Я. Таирова «Записки режиссера» (Статьи. Т. 2. С. 37 – 38). [↑](#endnote-ref-256)
276. Более подробно об «отказном движении» в понимании Эйзенштейна см. в его «Режиссуре» (ИП. Т. 4. С. 81 – 90). [↑](#endnote-ref-257)
277. По Эйзенштейну, преодоление психологизма актерского исполнения («школа переживания») редуцирует исполнение роли — к «плану движений». Мейерхольдом для аналогичной цели предлагались разработки системы амплуа (см. брошюру Вс. Мейерхольда, В. Бебутова и И. Аксенова «Амплуа актера»). [↑](#endnote-ref-258)
278. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 899. Л. 1 – 3 об. Опубл.: КЗ. № 41. С. 59 – 62. Печатается по публикации. Текст представляет собой черновой набросок обращения к ученикам театральных мастерских Московского Пролеткульта, участвовавшими в работе над спектаклем Эйзенштейна «На всякого мудреца довольно простоты». Время написания конец октября – начало ноября 1922 года (см.: КЗ. № 41. С. 59). [↑](#endnote-ref-259)
279. См. репортаж «Левый фронт: Флаг поднят. Открытие ГИТИСа» (Зрелища. 1922. № 5. 26 сентября – 2 октября. С. 12), где в выступлениях деятелей театра доминирует мысль о ГИТИСе как научном центре. [↑](#endnote-ref-260)
280. Речь идет о биомеханике. [↑](#endnote-ref-261)
281. В архиве Эйзенштейна сохранилась его запись о возбудимости, видимо предполагавшаяся к включению в брошюру об искусстве актера, но не нашедшая в ней места: «**Игра актера**. Главным свойством актера является способность к рефлекторной *возбудимости*.

Возбудимость есть воспроизведение в чувствовании, движении и слове полученных извне заданий (автора, режиссера, etc.). Координирование проявлений возбудимости и составляет *игру актера*. Отдельные проявления возбудимости суть элементы игры актера. Каждый элемент игры образован тремя обязательными моментами: 1. Намерение. 2. Осуществление и 3. Реакция. *Намерение* — есть интеллектуальное восприятие задания, полученного извне (автор, режиссер, личная инициатива лицедея). *Осуществление* есть цикл рефлексов волевых, миметических и голосовых (миметические — термин, обозначающий все движения, возникающие в периферии тела актера, а также самого актера в пространстве). *Реакция* — понижение волевого рефлекса по реализации рефлексов миметических и голосовых с подготовкой его к получению нового намерения. Актер должен обладать рефлекторной возбудимостью, то есть сведением до минимума процесса осознания задания (время просто реакции)» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 895. Л. 54 – 54 об.; опубл.: Мейерхольд. К истории творческого метода. СПб., 1998. С. 32 – 33). [↑](#endnote-ref-262)
282. Любовь Сергеевна Попова (1889 – 1924) была автором конструкции спектакля «Великодушный рогоносец» (совместно с сокурсником С. М. Эйзенштейна В. Люце), среди деталей которой были и три колеса. Позднее, в спектакле Мейерхольда «Земля дыбом» (премьера — 4 марта 1923 года), основой {137} «вещественного оформления» явился козловой кран. [↑](#endnote-ref-263)
283. Для понимания этого пассажа важно помнить, что после закрытия Театра РСФСР Первого группа учеников провозвестника «Театрального Октября» образовала Вольную мастерскую Вс. Мейерхольда, которая вошла в состав организованного в начале 1922 года Театра актера. В нем режиссером были поставлены спектакли «Нора» (актерский состав этого спектакля состоял в основном из бывших актеров театра Незлобина) и «Великодушный рогоносец» (в качестве спектакля Вольной мастерской). Однако Эйзенштейн превращает название этого эфемерного театрального образования в термин, описывающий сердцевину поэтики Мейерхольда как режиссера, провозглашенную им программу, направленность его экспериментов. [↑](#endnote-ref-264)
284. Генезис концепции «театра аттракционов» и связь этой концепции с Мейерхольдовским толкованием гротеска прослежены нами в статье «Гротеск и аттракцион» (КЗ. № 46. С. 167 – 178). [↑](#endnote-ref-265)
285. Речь идет о спектакле «Мексиканец». О сцене «бокса» и ее значении в формировании своей эстетики Эйзенштейн писал неоднократно (см. с. [172](#_page172) наст. изд.). [↑](#endnote-ref-266)
286. Опубл.: КЗ. № 48. С. 214. [↑](#endnote-ref-267)
287. Ученик был впервые привлечен учителем к сотрудничеству не как художник («Кот в сапогах», «Дом, где разбивают сердца»), а как режиссер-лаборант. На наш взгляд, это связано с представлением на зачет за первый год обучения «Пояснительной записки к проекту материального оформления спектакля “Дом, где разбивают сердца”», где Эйзенштейном была предложена достаточно дерзкая концепция «циркизации спектакля» (см. аргументацию в нашей статье «Записка Райх»: КЗ. № 51. С. 70 – 71). [↑](#endnote-ref-268)
288. Речь идет о пантомиме «Подвязка Коломбины», над сценарием которой Эйзенштейн работал летом 1922 года в Петрограде совместно с С. И. Юткевичем. Постановка не состоялась, см. о ней: *Щербаков В*. Эйзенштейн и Юткевич пересоздают шедевр Мастера // Мейерхольд и другие: Документы и материалы. М., 2000. С. 531 – 566. [↑](#endnote-ref-269)
289. Речь идет о шарже И. Чувелева (Зрелища. 1922. № 7. С. 11). [↑](#endnote-ref-270)
290. РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1517. Л. 1 – 3 (автограф Федорова); Ед. хр. 1526. Л. 1 (автограф Эйзенштейна). Опубл.: Бюллетень СТИНФ от 31 ноября 1922 года (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1492; без подписи); Статьи. Т. 2. С. 533 (публ. А. В. Февральского; текст Эйзенштейна с незначительным добавлением текста Федорова); Советский театр: Документы и материалы: Русский советский театр, 1921 – 1926. Л., 1975. С. 202 (публ. Н. Б. Волковой; полностью). Печатается по последней публикации с уточнениями по автографам. Текст, написанный Эйзенштейном, — вставка на третью страницу текста Федорова. На первой странице автографа Федорова помета А. В. Февральского: «№ 11, просмотрено В. Э. Мейерхольдом». В обоих текстах рукой Февральского внесена стилистическая правка (в том числе и вставки). Из этого следует, что Всеволод Эмильевич не только просмотрел тексты учеников, но и дал указания по их окончательной доработке. В конце сводного текста Февральским была поставлена дата «18 ноября 1922 г.», затем им же зачеркнутая. [↑](#endnote-ref-271)
291. Опубл.: КЗ. № 48. С. 215. [↑](#endnote-ref-272)
292. Премьера спектакля «Смерть Тарелкина» состоялась 24 ноября. [↑](#endnote-ref-273)
293. Эта постановка Мейерхольда получила неоднозначную оценку в критике (подборку рецензий см.: Мейерхольд в русской театральной критике. 1920 – 1938. М., 2000. С. 58 – 85, 534 – 542). [↑](#endnote-ref-274)
294. Действительно, в декабре 1922 года перед Эйзенштейном стояли уже другие задачи: «Мудрец» позволил его постановщику сформулировать концепцию «монтажа аттракционов», которая выходила далеко за пределы пародирования (или осовременивания) старой работы учителя. Сценарий пантомимы «The Columbian Girl’s Garter, или Подвязка Коломбины» авторы — С. М. Эйзенштейн и С. И. Юткевич — предварили посвящением: «В. Э. Мейерхольду — Au patriarche de l’Echarpe les novices de la Jarretiere» <Патриарху «Шарфа» — послушники «Подвязки». — *фр*.> (см.: Мейерхольд и другие. М., 2000. С. 554). [↑](#endnote-ref-275)
295. {141} Опубл.: КЗ. № 48. С. 216. [↑](#endnote-ref-276)
296. Эвфемизм «передышка» констатирует, что Эйзенштейн понимал, что его работа в театре Мастера далее невозможна. О причинах отлучения Мейерхольдом ученика см. воспоминания М. Жарова, сыгравшего в «Смерти Тарелкина» роль Брандахлыстовой (*Жаров М*. Жизнь, театр, кино: Воспоминания. М., 1967. С. 174). [↑](#endnote-ref-277)
297. Речь идет о продолжении учебы. Изгнание Эйзенштейна из ГЭКТЕМАСа относится к концу 1923 – началу 1924 года (см.: КЗ. № 20. С. 186 – 193). [↑](#endnote-ref-278)
298. Опубл.: КЗ. № 48. С. 220 – 221. [↑](#endnote-ref-279)
299. Речь идет о рецензии И. Аксенова «“Мудрец” С. М. Эйзенштейна» (Зрелища. 1923. № 40. С. 5 – 6). Строго говоря, его оценку работы режиссера трудно счесть положительной. Так, завершая анализ «борьбы за деэстетизацию театра» в спектакле Эйзенштейна, автор рецензии подводил неутешительный итог: «С точки зрения современной эволюции театра это определенный шаг назад». Эйзенштейна могла привлечь такая оценка постановки: «Работа эта обладает всеми свойствами диссертации». Иван Александрович Аксенов (1884 – 1935) был ректором ГВЫРМ в момент поступления в них Эйзенштейна. В 30‑е годы он работал сначала над очерком об Эйзенштейне, а затем написал и первую монографию о нем; она была издана только в 1991 году (*Аксенов И. А*. Сергей Эйзенштейн. Портрет художника. М., 1991). Вскоре после смерти И. А. Аксенова, последовавшей 3 сентября 1935 года, Эйзенштейн написал о нем («Эссе об эссеисте», датировано 5 ноября 1935 года). По всей видимости, Эйзенштейн предполагал напечатать этот текст к годовщине рождения своего биографа (И. А. Аксенов родился 18 (30) ноября 1884 года); однако {142} публикация была осуществлена только в 1968 году (ИП. Т. 5. С. 404 – 406). [↑](#endnote-ref-280)
300. Спектакль «Земля дыбом» по пьесе М. Мартине «Ночь» (в переработке С. Третьякова) был поставлен Мейерхольдом в своем театре (премьера — 4 марта 1923 года). [↑](#endnote-ref-281)
301. Работа над переводом и постановкой пьесы М. Мартине началась после публикации рецензии Л. Д. Троцкого на ее отдельное французское издание (Драма французского пролетариата // Известия. 1922. 16 мая. С. 2 – 3). Спектакль Мейерхольда имел посвящение: «Красной армии и Первому Красноармейцу Р. С. Ф. С. Р., Льву Троцкому, работу свою посвящает Всеволод Мейерхольд. 23‑II‑23 г.». [↑](#endnote-ref-282)
302. См. об этом две публикации в «Зрелищах»: «Тридцать три трупа… Суд над сезоном 1922 – 23 г.» (1923. № 43. 3 – 8 июля) и «Еще один отчетливый отчет. О суде над сезоном» (1923. № 44. 10 – 15 июля). Там же изложение выступлений Мейерхольда (№ 43. С. 9; № 44. С. 7), о которых речь пойдет дальше. Правда, надо иметь в виду, что жанр обоих публикаций «Зрелищ» — фельетон; обе подписаны псевдонимами, особенно характерен первый — «Кондотьер» (второй — «Пингвин»). Во втором фельетоне, написанном В. Шершеневичем, есть такая реплика: «Фореггер умер — да здравствует Пролеткульт!» [↑](#endnote-ref-283)
303. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 895. Л. 26. [↑](#endnote-ref-284)
304. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 896. Л. 88а.

Дата определена О. М. Фельдманом по сопоставлению с датированным конспектом той же лекции, сделанным Л. М. Крицбергом (см.: РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 734. Л. 5 об. – 6). [↑](#endnote-ref-285)
305. Орленев (наст. фам. Орлов) Павел Николаевич (1869 – 1932) — русский драматический актер. [↑](#endnote-ref-286)
306. Мейерхольд исполнял в пьесе Герхарта Гауптмана роль Иоганнеса (премьера — 16 декабря 1899 года; постановка К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко). Письма А. П. Чехова В. Э. Мейерхольду не сохранились. Только одно из них (начало октября 1899 года) было опубликовано В. Э. Мейерхольдом (Ежегодник императорских театров. 1909. Вып. V. С. 10 – 11) и именно там содержатся советы о трактовке роли Иоганнеса. «Увещевательное» письмо А. П. Чехова относилось, по всей вероятности, к более позднему времени, когда критика дружно обрушилась на молодого актера за излишнюю «неврастеничность» в трактовке роли. [↑](#endnote-ref-287)
307. Барнай Людвиг (1842 – 1924) — немецкий драматический актер. [↑](#endnote-ref-288)
308. Речь идет о братьях Адельгейм: Роберте Львовиче (1860 – 1934) и Рафаиле Львовиче (1861 – 1938) — драматических актерах. В 1937 году, говоря о традиции «ходульной декламации» в русском театре, Мейерхольд упоминал и «братьев Адельгеймов» (Статьи. Т. 2. С. 431). [↑](#endnote-ref-289)
309. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 899. Л. 4 – 5. Публикуется впервые. Выступление Эйзенштейна на обсуждении программы обучения РЕЖМАСТ ЦК Пролеткульта можно датировать концом октября – началом ноября 1923 года (см.: КЗ. № 41. С. 64). Стенограмма выступления (машинопись) выправлена Эйзенштейном, текст, по всей видимости, готовился им к печати, но так и не был опубликован. Правка обильная, в некоторых случаях автором не указана последовательность фраз. Ранее нами был опубликован другой фрагмент этого выступления (КЗ. № 41. С. 65 – 66), в котором рассматривались проблемы приспособления программы обучения к новому методу построения театрального зрелища — «монтажу аттракционов». Здесь публикуется начало выступления: определение задач пролетарского театра и анализ фиктивности эстетической реакции зрителя. И в первом и во втором случае содержится полемика с точкой зрения Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-290)
310. Вариация положения о театральной линии Пролеткульта, изложенного в начале манифеста «Монтаж аттракционов»: «Театральная программа Пролеткульта не в “использовании ценностей прошлого” или “изобретении новых форм театра”, а в упразднении самого института театра как такового с заменой его показательной станцией достижений в плане поднятия квалификации бытовой оборудованности масс» (ИП. Т. 2. С. 269). Эта крайне «левая» концепция — курс на «театральное ликвидаторство» — была выработана Эйзенштейном совместно с Б. Арватовым и была направлена (в числе прочего) и против театральных взглядов Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-291)
311. Поскольку предположить наличие какого-то «специально для этого отпущенного» избытка эмоции будет мало убедительно. [↑](#footnote-ref-22)
312. Н. Н. Евреинов изложил концепцию о «врожденном инстинкте театральности» в статье «Театрализация жизни» (Против течения. 1911. № 2), вошедшей в его книгу «Театр как таковой» (СПб., 1912). [↑](#endnote-ref-292)
313. Речь, по всей видимости, идет о знаменитой формуле американского психолога У. Джемса, что физическое движение предшествует {146} эмоциональной реакции и определяет ее (см.: Статьи. Т. 2. С. 92, 282). Это положение американского психолога использовалось Мейерхольдом в полемике со школой «переживания». Эйзенштейн, начинающий сознательно противостоять воззрениям учителя, считает компромиссом со школой «переживания» само это положение. [↑](#endnote-ref-293)
314. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1102. Л. 1 – 5. Опубл.: Мнемозина. С. 254 – 255. Печатается по публикации с уточнениями по автографу. Это, пожалуй, первая попытка Эйзенштейна вести дневник в традиционном понимании этого жанра. Показательна запись от 16 декабря 1923 года: «Заведен по совету Ирины. “Старик” через Ольгу Михайловну настойчиво ее убеждал (с Ириной {147} они не разговаривают) завести дневник. Чрезвычайно сожалеет, что он в свое время не вел. Иришке писать нечего, кроме романов» (Мнемозина. С. 244). И далее Сергей Михайлович пытается восстановить события прошедшей недели, но делает записи только за 10 и 9 декабря (именно в такой последовательности). Затем в дневнике отмечены события за 20 декабря 1923‑го и 7 января 1924 года и на этом первая попытка ведения дневника завершается. Надо признать, что эти несколько страничек — ценнейшее свидетельство ученика о кризисе его отношений с учителем. В первой записи зафиксировано обострение отношений Мейерхольда с дочерью — сокурсницей Эйзенштейна и одно время чуть ли не его невестой. В конце концов Ирина была отослана в Петроград преподавать там биомеханику. Последняя запись — это своего рода прощание Сергея Михайловича с учителем: в этот день — 7 января — Эйзенштейн осознал, что период учебы у Мейерхольда для него завершен (см. с. [150](#_page150) нас. изд.). [↑](#endnote-ref-294)
315. 10 декабря 1923 года в театре Мейерхольда, который в то время помещался в бывшем театре Зона под председательством А. Р. Кугеля был проведен диспут по докладу К. М. Миклашевского «Гипертрофия искусств» (см. отчет В. Ардова: Зрелища. № 67 (1923). С. 12 – 13). В 1924 году вышла книга К. М. Миклашевского «Гипертрофия искусства». [↑](#endnote-ref-295)
316. Имеется в виду Арон Борисович Залкинд — психотерапевт, консультировавший Эйзенштейна в приватном порядке и читавший лекции в Первом рабочем театре Пролеткульта. [↑](#endnote-ref-296)
317. Речь идет о спектакле «Слышишь, Москва?! — Слышу!», поставленном Эйзенштейном по пьесе С. М. Третьякова (первое представление в помещении театра Пролеткульта — 19 ноября 1923 года). [↑](#endnote-ref-297)
318. Обида для Сергея Михайловича Третьякова (1892 – 1939) состояла в том, что К. М. Миклашевский ошибочно соединил названия двух спектаклей Мейерхольда: «Земля дыбом» (редакция С. М. Третьяковым пьесы М. Мартине) и недавней премьеры Театра Революции «Озеро Люль» по пьесе А. Файко (премьера — 7 ноября 1923 года). [↑](#endnote-ref-298)
319. Речь идет о Мейерхольде. Эйзенштейн, по всей видимости, впервые именно в «Дневнике» называет его «Стариком». [↑](#endnote-ref-299)
320. В спектакле Эйзенштейна кокотка Марга выезжала на сцену на живом верблюде. [↑](#endnote-ref-300)
321. Садко — псевдоним влиятельного театрального критика В. И. Блюма. Скорее всего, имеется в виду его оценка спектакля «Слышишь, Москва?!» в сравнении с работами Мейерхольда (Известия. 1923. 2 декабря; см. с. [148](#_page148) наст. изд.). [↑](#endnote-ref-301)
322. Опубл.: КЗ. № 48. С. 223. [↑](#endnote-ref-302)
323. 7 ноября пьеса «Слышишь, Москва?!» была сыграна в помещении Дмитровского театра. 9 ноября критик Садко писал в «Известиях»: «… “генеральная” репетиция показала такую интенсивную работу, что мы ждем с нетерпением настоящей, не “черновой” премьеры». Слово «черновая» в рецензии появилось не случайно. Первоначально к 7 ноября готовилась другая постановка — «Наследство Гарланда» (по пьесе В. Ф. Плетнева, написанной при сотрудничестве с Эйзенштейном). [↑](#endnote-ref-303)
324. Действие пьесы происходило в Германии. Эйзенштейн имеет в виду надежды, которые связывались в СССР с развитием революционных событий в этой стране. В «Известиях» от 7 ноября можно было прочесть лозунг: «Германский паровой молот и советский хлеб победят весь мир». [↑](#endnote-ref-304)
325. Речь идет о рецензии Садко (Известия. 1923. 2 декабря. С. 5). Вот точный текст рецензии: «“Слышишь, Москва?” — уже несомненный *новый* театр, тот самый, может быть, какого мы ждем от Мейерхольда: это на другой день после “Земли дыбом” и на третий день после “Рогоносца”». Здесь Эйзенштейн остановился в цитировании. Но далее следовало: «Пусть это не “большая” форма — не симфония, а этюд, не картина, а набросок, не трагедия, а “агит-гиньоль”, — элементы нового театра пригнаны здесь друг к другу с исчерпывающей точностью». [↑](#endnote-ref-305)
326. РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1481. Л. 8а об. Опубл.: КЗ. № 20. С. 191 – 192. Печатается по публикации. [↑](#endnote-ref-306)
327. «Противогазы» — пьеса С. М. Третьякова. Премьера спектакля состоялась 29 февраля 1924 года на Московском газовом заводе. [↑](#endnote-ref-307)
328. Опубл.: Мнемозина. С. 257 – 258. Печатается по публикации. [↑](#endnote-ref-308)
329. Речь идет о Юрии Михайловиче Бонди (1884 – 1926) — театральном художнике и режиссере, многолетнем сотруднике Мейерхольда, в 1923 году возглавившем Первый государственный театр для детей в Москве, и, по-видимому, о его сестре Наталье Михайловне (в замужестве Наврозовой), участвовавшей в спектакле «Смерть Тарелкина». [↑](#endnote-ref-309)
330. Кугель Александр Рафаилович (1864 – 1928) — театральный критик, убежденный сторонник «актерского театра», непримиримый противник «режиссерского театра». В посмертно изданную книгу А. Р. Кугеля «Профили театра» ([М.; Л.:] Теакинопечать, 1929) вошел литературный портрет Мейерхольда (с. 65 – 103). [↑](#endnote-ref-310)
331. Эйзенштейн возьмет эту мысль Кугеля на вооружение и в дальнейшем не раз будет оценивать творчество Мейерхольда как «дореволюционное», а свой вклад в искусство — как порождение революции. [↑](#endnote-ref-311)
332. Опубл.: Зрелища. № 72 (1924. 5 – 10 февраля). С. 5 – 7. Печатается по публикации. Отзыв С. М. Третьякова и С. М. Эйзенштейна опубликован в подборке «Ваше мнение о премьере? Анкета “Зрелищ” о “Лесе” Мейерхольда» среди других 22 отзывов. [↑](#endnote-ref-312)
333. Обыгрывается название спектакля Мейерхольда «Земля дыбом». [↑](#endnote-ref-313)
334. Опубл.: Зрелища. № 72 (1924). С. 17. Печатается по публикации. В этом же номере журнала — еще три материала об авторском праве, в том числе «Авторы и кино» и «Валерий Бебутов об авторском праве режиссера». [↑](#endnote-ref-314)
335. Вопрос об авторском праве режиссера связан с деятельностью Союза мастеров сценических постановок, созданного в августе 1917 года Мейерхольд принимал непосредственное участие в выработке положений об {154} авторском праве режиссера (см. его лекцию 3 июля 1918 года и комментарии к ней: Лекции. С. [67](#_page067) – [80](#080)). Весной 1922 года вопрос об авторском праве режиссера рассматривался и в ГВЫТМе — «в порядке лабораторной работы студентов» (см. письмо Мейерхольда Н. А. Попову: Переписка. С. 214). [↑](#endnote-ref-315)
336. О записи мизансцен в системе четырехмерного графика Эйзенштейн подробно написал в «Режиссуре» (ИП. Т. 4. С. 409 – 425). Ср. там же: «В свое время я подарил свою систему Вс. Э. Мейерхольду, но она не была оценена и использована в практике его театра» (с. 409). [↑](#endnote-ref-316)
337. Гнесин Михаил Фабианович (1885 – 1943) — музыкант, педагог, преподавал в ГВЫРМе (ГВЫТМе). В архиве Эйзенштейна сохранились записи его лекций. [↑](#endnote-ref-317)
338. Опубл.: *Беленсон А*. Кино сегодня: Очерки советского киноискусства: (Кулешов — Вертов — Эйзенштейн). М., 1925. С. 100 – 102. Печатается по публикации. Эйзенштейновская глава книги Александра Эммануиловича Беленсона (1890 – 1949) основана на беседах автора с режиссером и достаточно аутентично передает высказывания кинематографиста о Мейерхольде и его театральных работах. Когда Беленсон прислал Эйзенштейну 16 июня 1925 года свою книгу с дарственной надписью, режиссер написал то ли статью, то ли открытое письмо «По личному поводу. (В связи с книжкой А. Беленсона “Кино сегодня”)», где внес уточнения в раздел главы 6 «О выразительном движении». Обращая внимание на поспешность и небрежность работы Беленсона, в целом режиссер оценил ее так: «В общем сносное изложение ряда моих взглядов на вещи. Правда, несколько растрепанное» (см.: Из творческого наследия С. М. Эйзенштейна: Материалы и сообщения. М., 1985. С. 30). В дальнейшем Сергей Михайлович несколько раз ссылался на «Кино сегодня». И действительно, оно достаточно корректно излагает его точку зрения на многие вопросы, поскольку А. Беленсон неоднократно беседовал с ним; больше того, программная статья Эйзенштейна «Монтаж киноаттракционов», разбитая на два фрагмента, впервые напечатана как раз в этой книге (с. 53 – 63, 81 – 100). Отдельные оценки этого раздела находят подтверждения и в других текстах Эйзенштейна. [↑](#endnote-ref-318)
339. «Формальный раскол» в «Противогазах» в статье 1934 года «Средняя из трех» был осмыслен Эйзенштейном как «борьба» начал «материально-фактического» и «фиктивно-изобразительного» (ИП. Т. 5. С. 61 – 62). [↑](#endnote-ref-319)
340. Речь идет о статьях Б. Гусмана «Кино в театре» (Киногазета. 1924. 12 февраля. С. 1) и Н. Лебедева «О мейерхольдовском “Лесе”. (Впечатления кинематографиста)» (Киногазета. 1924. 19 февраля. С. 2). Все последующее изложение (разбиение на темы: 1) монтаж, 2) надписи, 3) планы, 4) экран) — полемика с положениями статьи Б. Гусмана. [↑](#endnote-ref-320)
341. Оноре Домье был одним из любимейших {157} художников Эйзенштейна, он неоднократно связывал его имя с именем учителя. Однако сам Мейерхольд писал, что при работе над «Жизнью Человека» ориентировался на «портреты Леонардо да Винчи и Ф. Гойи» (см.: Статьи. Т. 1. С. 251). [↑](#endnote-ref-321)
342. Мейерхольд упоминал пластические решения Джотто как в общем плане (примитив), так и в узком (поиски выразительности декоративных панно), но не соединял с его именем ни одного своего спектакля. [↑](#endnote-ref-322)
343. При постановке интермедии Сервантеса «Саламанкская пещера» (1‑й вечер Студии на Бородинской) «мэтром сцены В. Н. Соловьевым» была предложена задача — «в области движений актеров — постоянное приплясывание, дающее возможность актеру шиковать перед зрителем своеобразными изломами тела и четкой чеканкой жеста в строгом соответствии с костюмами и декоративным убранством, разработанном в обязывающей манере Жака Калло» (Любовь к трем апельсинам. 1914. № 6/7. С. 106).

Позднее, при работе в 1939 году над третьей редакцией «Маскарада», Мейерхольд, отделяя действие персонажей на первом плане от маскарада на втором плане, и сам говорил о «построении в манере Калло» (см.: Статьи. Т. 2. С. 439). [↑](#endnote-ref-323)
344. Речь идет о ленте «Дневник Глумова», специально снятой для первого спектакля, и о хроникальном прологе ко второму (см.: *Ларин Ю*. Слышишь, Москва? // Правда. 1923. 27 ноября. С. 1). [↑](#endnote-ref-324)
345. «1881‑й год» — спектакль театра МГСПС (1924) по пьесе Н. Н. Шаповаленко (режиссер Е. О. Любимов-Ланской). [↑](#endnote-ref-325)
346. Мысль о взаимоотношении «революционности» и «недостаточной диалектичности» в творчестве Мейерхольда стала сквозной для нескольких статей Эйзенштейна (см. с. [184](#_page184), [194](#_page194) – [195](#_page195) наст. изд.). [↑](#endnote-ref-326)
347. Эта формулировка о значении «Рогоносца» для «организации человеческого материала» также будет варьироваться в последующих статьях Эйзенштейна. [↑](#endnote-ref-327)
348. Мысль об эволюции как «образцовом пути» совершенно не отвечает складу мыслей Эйзенштейна, это явная отсебятина А. Беленсона. [↑](#endnote-ref-328)
349. С декабря 1924 по март 1925 года Эйзенштейн работал над сценарием «Конармия» для Севзапкино. [↑](#endnote-ref-329)
350. {162} РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 772 (начало белового текста и наброски к нему). Опубл.: КЗ. № 57. С. 263 – 267. Печатается по этой публикации с уточнением графики текста.

При обработке архива статья была ошибочно датирована 1927 годом и озаглавлена «Капут». Мотивы последнего решения трудно объяснить, так как заголовок в авторской рукописи отсутствует. Наша датировка — иная. Эйзенштейн приступил к работе над статьей в конце апреля — начале мая 1925 года — по завершении театрального сезона (конкретные соображения см. ниже). Эти наброски не что иное, как первый вариант опубликованной спустя год статьи «Два черепа Александра Македонского». После успеха в Германии фильма «Броненосец “Потемкин”» его создатель нашел в себе силы, чтобы рассчитаться со своим театральным прошлым, а заодно и вынести окончательный приговор театру. Весной 1925 года он только искал аргументы для такой оценки. [↑](#endnote-ref-330)
351. В газете «Вечерняя Москва» уже 25 марта 1925 года была напечатана подборка «Перед концом сезона. Что дали театры? Анкета “Вечерней Москвы”». Среди других там был помещен ответ Мейерхольда, где он высказал предположение, что «основная линия русской драматургии — Гоголь, Сухово-Кобылин — найдет свое блестящее продолжение в творчестве Николая Эрдмана…» [↑](#endnote-ref-331)
352. Речь идет о спектакле Театра им. Вс. Мейерхольда «Учитель Бубус» (по пьесе А. Файко, премьера — 29 января 1925 года). [↑](#endnote-ref-332)
353. Весьма вероятно, что Эйзенштейн имеет в виду отзыв Мейерхольда о фильме «Стачка»: «Последняя постановка Эйзенштейна “Стачка” показала, как можно брать исключительно натуралистические моменты и как создавать ассоциации, нужные для хода действия» (Спор о «Бубусе» // Вечерняя Москва. 1925. 24 марта. С. 4). [↑](#endnote-ref-333)
354. Между премьерами «Великодушного рогоносца» (25 апреля 1922) и «Противогазов» (29 февраля 1924) в действительности прошло почти 2 года. [↑](#endnote-ref-334)
355. Ср. с заглавием ключевой для «формальной школы» литературоведения статьи В. Шкловского «Искусство как прием» (впервые опубликована в 1917 году, перепечатывалась в 1919‑м и 1925‑м). [↑](#endnote-ref-335)
356. Речь идет о Рудольфе Боде (1881 – 1970) и об открытом им в Мюнхене в 1911 году Институте движения и ритма. Еще в 1923 году Эйзенштейн (совместно с С. М. Третьяковым) написал статью «Выразительное движение», где излагалось содержание книги Боде «Выразительная гимнастика» (1922; опубл.: Мнемозина. С. 292 – 305). [↑](#endnote-ref-336)
357. По всей вероятности, Эйзенштейн имеет в виду Анннибале Карраччи (1560 – 1609) — итальянского художника, основателя (совместно с братьями Лодовико и Агостино) Болонской «Академии вступивших на правильный путь». [↑](#endnote-ref-337)
358. Не исключено, что Эйзенштейн имеет в виду одну из дискуссий об академических и «левых» театрах. В начале 1925 года Мейерхольд выступил на эту тему в Колонном зале Дома Союзов (Быть или не быть акам? Великий спор // Вечерняя Москва. 1925. 25 февраля. С. 3). [↑](#endnote-ref-338)
359. Гораздо позже (1944) Эйзенштейн записал в «Дневнике»: «Сдир с картинок. Гениально это делал Мейерхольд с Домье. Брал у меня монографию, а затем по игре в “Бубусе” я мог по каждому жесту восстановить гравюру, откуда взято» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1166. Л. 48 – 49). [↑](#endnote-ref-339)
360. АХРР — Ассоциация художников революционной России. Позднее, в 1928 году, {163} Эйзенштейн, анализируя противоречия своего фильма, писал: «“Октябрь” расслаивается в две киноэпохи. Полярные точки — АХРР и заумь. АХРР как предел наперед известных форм потребительства. Мемориальных досок. Памятных олеографий» (Кино. 1928. 13 марта). [↑](#endnote-ref-340)
361. Но это уже материал не «декларационный». Декларация эта — пародия на театр. Все бы ничего, да вот будущее театра не поддерживается, а вообще не заметили! [↑](#footnote-ref-23)
362. Премьера «Мандата» (по пьесе Н. Эрдмана) прошла в Театре им. Вс. Мейерхольда 20 апреля 1925 года. Видимо, вскоре после этой даты и были сделаны наброски Эйзенштейна. [↑](#endnote-ref-341)
363. Вписано Эйзенштейном поверх текста, но с указанием места. По всей видимости, он намеревался как-то сопоставить спектакль «Мандат» с фильмами Дзиги Вертова (эпизод с пионерами упоминается в статье Эйзенштейна «К вопросу о материалистическом подходе к форме»; см.: ИП. Т. 1. С. 114). [↑](#endnote-ref-342)
364. По всей видимости, это ответ Эйзенштейна на призыв Мейерхольда: «Настойчивое требование отображения быта, возникшее из глубин зрительного зала, выбило руководителей наших театров из уютного болотца “чистого искусства”. Новый, рабочий зритель все настойчивей и настойчивей требует установления контакта между жизнью и искусством. Отображение быта на театре становится обязательным» (Вечерняя Москва. 1925. 25 марта. С. 3). Создатель «Стачки» мог увидеть сходство новой установки Мейерхольда относительно быта со взглядами Дзиги Вертова. [↑](#endnote-ref-343)
365. Речь идет о произведениях Оноре Домье: картинах «Прачка», «Республика», графических циклах, посвященных революционным событиям, в том числе Парижской коммуне (1871), и карикатурах. [↑](#endnote-ref-344)
366. «Киноглаз» — название фильма (1924) Дзиги Вертова и одновременно самоназвание его кинематографической системы, стратегии познания реального мира с помощью киноаппарата. См. его статью «Рождение “киноглаза”» (*Вертов Д*. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966. С. 73 – 75). [↑](#endnote-ref-345)
367. На л. 9 автографа другим карандашом (более светлым) и другим почерком (более небрежным) набросан еще один план (или тезисы) какой-то работы Эйзенштейна. Один из пунктов гласит: «Не Мейерхольд выродился». [↑](#endnote-ref-346)
368. Опубл.: Новый зритель. 1926. № 35. 31 августа. С. 1; ИП. Т. 2. С. 280 – 282. Печатается по последней публикации.

Статья является ответом на журнальную анкету «Театр и кино». [↑](#endnote-ref-347)
369. Штундист — член религиозной секты, учение которой было распространено главным образом на юге России. [↑](#endnote-ref-348)
370. Анабаптисты — или перекрещенцы — члены протестантских сект, практикующие крещение во взрослом возрасте. [↑](#endnote-ref-349)
371. Китон Бестер (Бастер; наст. имя Джозеф Френсис; 1895 – 1966) — {166} американский комедийный актер немого кино. Эйзенштейн имеет в виду фильм «Наше гостеприимство» (1923) с Китоном в главной роли, в частности эпизод возвращения главного героя к матери, где важную роль играл «пыхтящий Билл» (так называли в Америке первые паровозы) и комический состав — открытые кареты-вагончики. [↑](#endnote-ref-350)
372. Речь идет о творчестве балетмейстера Касьяна Ярославовича Голейзовского (1892 – 1970) — скорее всего, о постановке им танцев в спектакле Театра Мейерхольда «Д. Е.» («Даешь Европу!») (премьера — 15 июня 1924 года). [↑](#endnote-ref-351)
373. «Рычи, Китай!» — пьеса С. М. Третьякова; спектакль по ней был поставлен в Театре им. Мейерхольда В. Ф. Федоровым (премьера — 23 января 1926 года). [↑](#endnote-ref-352)
374. «Шторм» — пьеса В. Н. Билль-Белоцерковского; была поставлена Е. О. Любимовым-Ланским в Театре МГСПС (1925). [↑](#endnote-ref-353)
375. «Воздушный пирог» — пьеса Б. С. Ромашова; была поставлена А. Л. Грипичем в Театре Революции (1925). [↑](#endnote-ref-354)
376. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1103. Л. 16 – 19, 48 – 51. Опубл.: КЗ. № 57. С. 268 – 270. Печатается по публикации. [↑](#endnote-ref-355)
377. Премьера «Ревизора» в Государственном театре имени Вс. Мейерхольда состоялась 9 декабря 1926 года. [↑](#endnote-ref-356)
378. Эйзенштейн имеет в виду реплику «Театральное ликвидаторство», опубликованную без подписи в № 3 (ноябрь 1926) «Афиши ТИМ». Он называет публикацию «ядовитой» не без оснований, поскольку если оценку «Афишей» позиции автора «Двух черепов Александра Македонского», как-то: «Беда в том только, что *позиция эта висит в воздухе чистейшего идеализма*, начиная свое мировоззрение с крайнего вывода этого образа мыслей — эгоцентризма» — еще можно считать корректной, то финальные пассажи — «… *окривел ли уже сам Эйзенштейн* или только притворяется кривым (последнее верней)…» — уже слишком далеки от правил хорошего тона. [↑](#endnote-ref-357)
379. Савина Мария Гавриловна (1853 – 1915) — ведущая актриса Александринского театра, участвовала в двух постановках Мейерхольда: «Живой труп» Л. Толстого и «Зеленое кольцо» З. Гиппиус. [↑](#endnote-ref-358)
380. Надо полагать, Эйзенштейн имеет в виду актерские работы второй жены Мейерхольда Зинаиды Николаевны Райх (1894 – 1939). Первым ее выступлением на сцене была роль Аксюши в спектакле «Лес». [↑](#endnote-ref-359)
381. Речь идет о подарочном издании комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» Товарищества Р. Голике и А. Вильборг (Пг., 1917) с иллюстрациями (как тоновыми, так и цветными) художника Дмитрия Николаевича Кардовского (1866 – 1943). Между стилем этих иллюстраций и декоративным решением мейерхольдовского «Ревизора» {169} нет никаких точек соприкосновения. [↑](#endnote-ref-360)
382. В контексте 20‑х годов сравнение с «Войной и миром» Льва Толстого имеет резко негативный характер. Достаточно вспомнить статью соратника Эйзенштейна С. Третьякова «Новый Лев Толстой» в сборнике «Литература факта» (М., 1929). Ее центральный тезис: «Нам нечего ждать Толстых, ибо у нас есть наш эпос Наш эпос — газета». [↑](#endnote-ref-361)
383. Эйзенштейн имеет в виду статью «Пять эпох. К постановке картины “Генеральная линия”» (Правда. 1926. 6 июля. С. 4). [↑](#endnote-ref-362)
384. Эйзенштейн ссылается на книгу Александра Беленсона «Кино сегодня. Очерки советского киноискусства (Кулешов — Вертов — Эйзенштейн)» (см. с. [154](#_page154) – [155](#_page155) наст. изд.). [↑](#endnote-ref-363)
385. Это утверждение и последующие — отнюдь не джентльменский ответ Эйзенштейна на обвинения, содержавшиеся в «Театральном ликвидаторстве»: там театральная манера Эйзенштейна связывалась с «*системой социальной характеристики* методом театрального конструктивизма», истоки которой были в работах Мейерхольда. Итог подводился намеком на воровство: «… за отрицанием скрыто желание присвоения и замазывания неприятных фактов. Неприятных для эгоцентризма и эгоцентрика» (Афиша ТИМ. 1926. № 3. С. 6, 7). [↑](#endnote-ref-364)
386. В. Н. Соловьев сотрудничал с Мейерхольдом в его Студии (с 1913‑го по 1916 год), а также в журнале «Любовь к трем апельсинам». О его деятельности в Студии см.: Мейерхольд и другие. М., 2000. С. 352 – 444 (там же опубликован ряд документов из архива Соловьева, с. 233 – 250). Мейерхольд высоко ценил сотрудничество Соловьева. Так, в предисловии к книге «О театре» он приносил ему «глубокую признательность» за «частые беседы», которые «дали окрепнуть основным положениям моей последней статьи “Балаган”» (Статьи. Т. 1. С. 104). [↑](#endnote-ref-365)
387. Это обвинение Эйзенштейна только показывает меру его предвзятости. О работе Аксенова в театре Мейерхольда см. статью О. М. Фельдмана «Иван Аксенов — историк театра имени Вс. Мейерхольда» (Театр. 1994. № 1. С. 103 – 108); см. также биографический очерк Н. Л. Адаскиной «Ректор ГВЫТМа Иван Александрович Аксенов: Эскиз к портрету» (Русский авангард 1910 – 1920‑х годов и театр. СПб., 2000. С. 367 – 393). [↑](#endnote-ref-366)
388. Как режиссер, художник и актер Эйзенштейн выступал в самодеятельном театре. До прихода в ГВЫРМ на его профессиональном счету была, по существу, только одна работа — участие в спектакле «Мексиканец». [↑](#endnote-ref-367)
389. Речь идет о спектакле Театра актера (премьера — 20 апреля 1922 года) «Трагедия о Норе Гельмер, или О том, как женщина из буржуазной семьи предпочла независимость и труд». Эйзенштейн с группой гвытмовцев принимал участие в работе над оформлением спектакля учителя. Позднее он подробнее написал об этом эпизоде (см. с. [287](#_page187) – [288](#_page288) наст. изд.). [↑](#endnote-ref-368)
390. Эйзенштейн имеет в виду концепцию спектакля как «воздействующего построения», которая была провозглашена в его статье «Монтаж аттракционов» (Леф. 1923. № 3. С. 70 – 75). [↑](#endnote-ref-369)
391. Ср. установку на «машинизм спектакля» с названием книги Н. М. Тарабукина «От мольберта к машине» (М., 1923). Следует обратить внимание на то, что Тарабукин преподавал в разных пролеткультовских организациях с 1922 по 1926 год. Что касается теории «монтажа аттракционов», то ее следует назвать постмейерхольдовской. О зависимости ее от театральных идей Мастера см. нашу статью «Гротеск {170} и аттракцион» (КЗ. № 46. С. 167 – 178). [↑](#endnote-ref-370)
392. Имеется в виду статья А. Гвоздева «Новая победа советского кино (“Броненосец "Потемкин"” и “Театральный Октябрь”)» в журнале «Жизнь искусства» (1926. № 4). [↑](#endnote-ref-371)
393. В архиве Эйзенштейна сохранилась запись, сделанная 22 января 1927 года (авторская датировка «22/I утро») и свидетельствующая о том, что Эйзенштейн прочел заметку «Театральное ликвидаторство». Эта запись может быть определена как подступ к записи, напечатанной выше: «Не вестник ТИМа, а инТИМный вестник — домашний листок.

Упомянуть Гвоздева волна и крестный ход. (Ли.) (Пот.) <имеются в виду эпизоды из фильмов “Генеральная линия” и “Броненосец "Потемкин"” — *сост*.> Театр — это я — так и решил В. Э. и вопрос отвлеченный сделал личным — ведь это же “Я”. Заметно и на последних вещах на театре, и par excellence в Интимном Вестнике!

Марксов подход заменен политикой сдирания, и в “уличении” доходят до Гвоздева» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 895. Л. 20). [↑](#endnote-ref-372)
394. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 765. Л. 1 – 21. Опубл.: КЗ. № 36/37. С. 13 – 22; публ. Н. И. Клеймана. Печатается по публикации. [↑](#endnote-ref-373)
395. Имеется в виду вторая редакция (при участии Эйзенштейна) пьесы В. Ф. Плетнева «Над обрывом», работу над постановкой которой начинал в сезоне 1921/22 В. С. Смышляев, а затем продолжил Эйзенштейн. [↑](#endnote-ref-374)
396. Речь идет о пьесе «Наследство Гарланда» (сценарий В. Плетнева и С. Эйзенштейна, текст В. Плетнева), изданной Всероссийским Пролеткультом в 1924 году. Первоначально планировалось выпустить спектакль к 7 ноября 1923 года. В журнале «Зрелища» сообщалось, что действие пьесы будет разворачиваться «на 8 площадках» (№ 49. С. 7). [↑](#endnote-ref-375)
397. По завершении фильма «Броненосец “Потемкин”» (как первоначально предполагалось, части проекта «1905‑й год») Эйзенштейн предполагал снимать трехсерийный фильм о Китае «Джун-го» (по сценарию С. М. Третьякова). [↑](#endnote-ref-376)
398. Речь идет о сценарии, написанном Эйзенштейном и Г. В. Александровым под общим псевдонимом «Тарас Немчинов». Предполагалось, что его поставит В. И. Инкижинов (см.: Киногазета. 1925. 4 августа. С. 2). Сценарий опубликован: Новое литературное обозрение. 1993. № 4. С. 5 – 19. [↑](#endnote-ref-377)
399. Имеются в виду исполнители ролей «любовного треугольника» пьесы Б. С. Ромашова «Воздушный пирог»: Мария Ивановна Бабанова, Михаил Ефимович Лишин (1892 – 1960) и Бронислава Ивановна Рутковская (1880 – 1969). [↑](#endnote-ref-378)
400. Эта оценка персонажа «Леса» Мейерхольда — следствие общей установки Эйзенштейна к пониманию роли актера учителем. Определяя «цели и задачи книги», Сергей Михайлович четко намечал мишени: «Или reductio ad absurdum <доведение до абсурда. — *лат*.> Мейерхольдом теории Джеймса из-за, в конечном счете, асоциального понимания работы актера *насквозь* (а не только рекламным обозначением — трибун!), т. е. и в любом элементе его проявлений» (КЗ. № 36/37. С. 14). [↑](#endnote-ref-379)
401. Семен Рак — персонаж «Воздушного пирога». Робер Макер (Robert Macaire) — одна из известнейших ролей французского актера Фредерика-Леметра (наст. имя и фам. Антуан Луи Проспер Леметр; 1800 – 1876) — беглый каторжник в мелодраме Антье, Сент-Амана и Полианта «Постоялый двор в Андре» (1823). В 1834 году актер сам написал комедию «Робер Макер», в которой его персонаж становится крупным финансистом. Имя Робера Макера стало нарицательным. [↑](#endnote-ref-380)
402. Речь идет о Дмитрии Николаевиче Орлове (1892 – 1955) — актере, исполнявшем роль Семена Рака. Эйзенштейн мог быть с ним знаком по ГВЫТМу. Кроме того, Орлов исполнял роль Расплюева в мейерхольдовской «Смерти Тарелкина». [↑](#endnote-ref-381)
403. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1104. Л. 91 – 92. Характерная особенность дневниковых записей Эйзенштейна этого периода заключается в том, что Сергей Михайлович параллельно заполняет несколько тетрадей. Часто записи им не датируются, поэтому иногда трудно установить точную хронологическую последовательность. Нами даются четыре фрагмент: первые два относятся к 1927 году (второй привязан к публикации в журнале «Жизнь искусства»), последующие два — к 1928 году (второй из них — не ранее июня). [↑](#endnote-ref-382)
404. Перед нами важное свидетельство о посещении учителем спектакля ученика. В дальнейшем (1934 и 1946) Сергей Михайлович еще раз обратился к этому событию (одному из ключевых в его жизни). В архиве режиссера сохранилась записка Мейерхольда: «Эйзенштейну. А “Мексиканец”? ВМ» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1962. Л. 1 – 1 об.). Эту записку следует датировать октябрем 1923 года (не ранее 10; 10 октября Сергеем Михайловичем записана лекция учителя; см. с. [142](#_page142) наст. изд.). Мейерхольд по возвращении из Германии выразил желание познакомиться с новым спектаклем своего ученика. 18 октября 1923 года «Мексиканец» шел в Театре Пролеткульта в последний раз (см.: Зрелища. 1923 № 58), затем он был снят с репертуара. Можно предположить, что речь в дневниковой записи идет именно об этом — последнем — спектакле. [↑](#endnote-ref-383)
405. Этот эпизод до сих пор был известен по изложению в статье «Средняя из трех» (Советское кино. 1934. № 11 – 12; перепечатано: ИП. Т. 5): «Год‑два спустя я, уже не работая в Театре Пролеткульта, как-то привел на спектакль {173} “Мудреца” Вс. Мейерхольда. (В тот период я переживал временный рецидив театральности с острым креном в эстетику условного театра)». Реакция Мейерхольда на вопрос ученика описана крайне скупо: «Ответ был туманный. И ответа я уже не помню» (ИП. Т. 5. С. 60, 61). Эта версия Сергея Михайловича тех, кто знаком с его биографией, не может не привести в замешательство: Эйзенштейн ушел из Театра Пролеткульта в декабре 1924 года, и его спектакли практически сразу же были сняты с репертуара; пришел он в систему Пролеткульта осенью 1920 года и перерывов в «год‑два» в его деятельности там не было. Замешательство увеличивается при знакомстве с черновиками статьи: «Года два спустя я, уже не работая в Театре Пролеткульта, приводил на спектакль “Мексиканец” Вс. Эм. Мейерхольда». Далее ученик задает вопрос, «обращенный к создателю условного театра», и следует описание реакции учителя: «Как всегда в тех случаях, когда в лоб ставился ему принципиальный вопрос внутри мастерства театра, мастер ограничивался двусмысленным ответом и переменой темы» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1112. Л. 16). Этот же эпизод описывается и в главе «Мемуаров» (см. ниже). Думается, для понимания противоречий в описаниях Эйзенштейном этого события важно то обстоятельство, что поставленный им в 1923 году «Мексиканец» успеха не имел (в отличие от предыдущей версии спектакля, поставленного «мхатовцем» В. С. Смышляевым весной 1921 года, в котором Сергей Михайлович принимал участие в качестве соавтора инсценировки и одного из художников). Для самолюбивого Эйзенштейна этот разговор с Мастером — одно из самых болезненных впечатлений в его жизни. Отсюда серия подмен: «Мудрец» вместо «Мексиканца» в опубликованной версии статьи (откуда — как следствие — цепочка необъяснимых анахронизмов). И главное для нашей темы: вытеснение из сознания реакции учителя («И ответа я уже не помню»), чем объясняются и поиски приемлемой для себя версии его ответа (особенно характерно описание в мемуарной главе; см. с. [284](#_page284) наст. изд.). [↑](#endnote-ref-384)
406. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1105. Л. 27 – 28. [↑](#endnote-ref-385)
407. Речь идет о статье Адр. Пиотровского «Кинофикация театра. (Несколько обобщений)», опубликованной в ленинградском журнале «Жизнь искусства» (№ 47 (1927. 22 ноября.) С. 4). В этой статье известный театровед исследовал, как новые технологические возможности — «интенсивное освещение (юпитеры и прожектора)», «киноэкран», «толкование театральной декорации {174} как кинематографического кадра», «игра на сокращенной площадке», — которые влекут использование «законов кинематографических мизансцен», — пришедшие из передового искусства кинематографа, изменяют эстетику передового театра, олицетворением которого выступает Вс. Мейерхольд и его спектакли «Лес» и «Ревизор». Завершалась статья таким выводом: «Самая органическая сущность кинематографической композиции — ассоциативный монтаж, монтаж по овеществленным метафорам, и он вошел в плоть и кровь спектакля “Ревизор”. Когда Хлестаков-Гарин принимается танцевать при упоминании о “балах”, когда овеществлена сцена ухаживания Хлестакова (примеров этих можно привести десятки) — все это может быть истолковано лишь как прямое воздействие кинематографической ассоциативной техники современного Эйзенштейновского и экспрессионистского кино». Следует добавить, что приемы «кинофикации» стали применять в отечественном театре в середине 1900‑х годов: можно привести в пример хотя бы те спектакли, которые упоминал сам Эйзенштейн — «Жизнь Человека» (Театр на Офицерской), «Синяя птица» (МХТ). [↑](#endnote-ref-386)
408. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1108. Л. 92 – 93. [↑](#endnote-ref-387)
409. Речь идет о Вильгеме Штекеле (1868 – 1940), австрийском психоаналитике, одном из первых последователей З. Фрейда. Штекель начал практиковать психоанализ в 1902 году, а в 1912‑м отошел от учителя и начал заниматься собственной версией психоанализа. [↑](#endnote-ref-388)
410. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1109. Л. 57 – 58.

Эта дневниковая запись вводит тему, которая будет варьироваться Эйзенштейном до последних дней жизни: преуменьшение значения периода учения у Мейерхольда, сведение этого периода до «пяти минут». Характерна перемена, которая позже в 1931 году, произойдет с этой темой в письмах Эйзенштейна из Мексики. 17 сентября он пишет М. М. Штрауху, помогая ему определить актерскую стратегию в работе с режиссером Ильей Траубергом. Завершается письмо следующим соображением: «Ведь ты испил и скверной режиссуры, что еще полезней для самостановления, когда есть уже закладка. (Пожалуй, дело с Валькой и Тихоновичем дало мне больше, чем зима со стариком!)» (Воспоминания. С. 78). Речь идет о том, что работа в качестве художника у Смышляева («Валька») и Тихоновича — «скверная режиссура» — оказалась полезнее учебы («зима со стариком») у Мейерхольда. Ср. вариацию той же мысли в письме к Илье Траубергу: «Я начинал художником именно с такими режиссерами, и это дало мне значительно больше, чем зима с Мейерхольдом, где больше состоишь в условиях искренней (и, кроме того, дисциплинарно-обязательной) прострации перед совершенством мастерства» (Там же. С. 81 – 82). [↑](#endnote-ref-389)
411. Речь идет о книге «Сила выражения и выразительное движение» немецкого философа и психолога Людвига Клагеса (1870 – 1956). Ее четвертое издание (1923) Эйзенштейн использовал при работе над статьей «Выразительное движение». [↑](#endnote-ref-390)
412. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1403. Л. 91 об. – 92. Опубл.: КЗ. № 36/37. С. 34. Печатается по публикации. [↑](#endnote-ref-391)
413. «Горе уму» — спектакль был поставлен Мейерхольдом в 1928 году (премьера — 14 марта). Это позволяет датировать текст Эйзенштейна 1928 годом (не ранее 14 марта). [↑](#endnote-ref-392)
414. {179} РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 794. Л. 1 – 5. Опубл.: КЗ. № 57. С. 272 – 274. Печатается по публикации. Над исследованием «Как делается пафос» Эйзенштейн работал в 1928 – 1929 годах. Позднее, в октябре 1943 года, он вернулся к сопоставлению «Стойкого принца» и «Зорь» в мемуарном очерке «Учитель» (см. с. [274](#274) – [275](#_page275) наст. изд.). [↑](#endnote-ref-393)
415. Эйзенштейн ошибся в дате: «Зори» Верхарна (режиссеры Мейерхольд и В. Бебутов) были поставлены 7 ноября 1920 года. [↑](#endnote-ref-394)
416. Наиболее подробно история постановки пьесы «Рычи, Китай!» изложена в книге дочери режиссера В. Ф. Федорова Е. В. Федоровой «Повесть о счастливом человеке» (М., 1997. С. 46 – 104). [↑](#endnote-ref-395)
417. Здесь Эйзенштейн имеет в виду zanni, актеров Commedia dell’Arte. [↑](#endnote-ref-396)
418. Эйзенштейн цитирует Victor’а с незначительной неточностью: «виден» вместо «видимым». Рецензия перепечатана: Мейерхольд в русской театральной критике, 1892 – 1918. М., 1997. С. 310 – 313. Под псевдонимом «Victor» скрывался Виктор Михайлович Жирмунский, впоследствии известный филолог и теоретик литературы (Там же. С. 489). [↑](#endnote-ref-397)
419. Дмитриев Владимир Владимирович (1900 – 1948) — театральный художник, посещал занятия Студии Мейерхольда на Бородинской, окончил Инструкторские курсы по обучению мастерству сценических постановок, руководимые Мастером. [↑](#endnote-ref-398)
420. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1007. Опубл.: Искусство. 1929. № 1/2. С. 116 – 122; ИП. Т. 2. С. 35 – 44. Печатается по последней публикации. Авторская дата — 2 марта 1929. [↑](#endnote-ref-399)
421. {180} Речь идет о концепции, выдвинутой представителями РАПП (Российской ассоциации пролетарских писателей), которые требовали вносить в произведение искусства бытовые черты «живого человека». [↑](#endnote-ref-400)
422. РГАЛИ. Ф. 2758. Оп. 1. Опубл.: КЗ. № 60. С. 184 – 208. Печатается по публикации. Дата установлена архивными работниками по почтовому штемпелю. В комментариях мы приводим достаточно пространные отрывки из писем М. М. Штрауха Эйзенштейну. В них содержатся ценные сведения о работе актера в Театре имени Вс. Мейерхольда — что важно и само по себе. Но еще более важно то обстоятельство, что они дают ключ к пониманию некоторых особенностей отношения Сергея Михайловича к его учителю. Существенна здесь своего рода «ревность»: друг детства и товарищ по работе в кино возвращается в театр и — мало того — в Театр Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-401)
423. Эйзенштейн впервые упоминает Мейерхольда в письмах Штрауху из-за границы. Штраух еще 13 октября 1929 года — он был приглашен в театр для работы в спектакле «Баня» — писал Сергею Михайловичу: «Был сегодня у Мейера. Я без смеха на него не могу смотреть, до того он смешон, уже старчески смешон» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 2257. Л. 12 об.). Однако через месяц, 15 ноября, он так завершает очередное письмо: «Сейчас в свободное время хожу (второй день) репетировать к Мейерхольду на “Баню”. Но это платонически, ибо играть не сумею, поскольку к тому времени как раз приедет Пудовкин. Пока наслаждаюсь стариком. Твой старик Макс. Макс» (Там же. Л. 17). Для понимания последующего развития отношений в этом своеобразном «треугольнике» очень важно следующее письмо Штрауха. Начал он его 1 декабря, написал почти целую страницу, потом последовало: «Черт знает что такое! Получил твое письмо» — и перечеркнул написанное. Продолжение заставило себя ждать две недели — 15 декабря: «Получил твое письмо! Оно для меня чрезвычайно печально! Из него я узнал, что моего письма (главного) в *14 страниц*! — ты не имеешь!!!» Среди писем Эйзенштейна, сохранившихся в архиве Штрауха, нет за этот отрезок ни одного, которое могло бы объяснить произошедшее. Далее Штраух продолжает: «Переживаний очень много у меня всяких, и я все подробно тебе описал. Сейчас восстановить это немыслимо, а жаль! Я там подробно описал первые мои репетиции у Мейерхольда. (Одному этому я посвятил 3/4 письма.) Теперь всего просто не помню и ограничусь фактической стороной дела. Был вызван в театр и назначен на роль Победоносикова в “Бане” (главная роль). Первый день читал говенно (ибо сбился на Ан. Вас. [Луначарского]). {181} Потом лучше и лучше. Мейер очень хвалил. Маяковский тоже. Черт знает что! <…> Злость еще в том состоит, что я просил тебя срочно мне прислать свой совет: не очень ли я глупо поступаю, если откажусь от Пудовкина и предпочту Мейера. (Ибо старик “Баней” увлечен, Зина играет “Фосфорическую женщину” будущего и бум будет!) Завтра решающий день, ибо постараюсь сговориться совместить: Мейера, Пудовкина и Пырьева. Не знаю: выдержу ли, ибо сейчас уже очень тяжко: читка и съемки! Постараюсь на днях засесть и восстановить кое-что из “пропавшей грамоты”. В частности: подробно, что за роль. Новости наши московские. Мейер планирует сейчас “Выстрел” (выпускает “3 сопливеньких”: Зайчикова, Козикова и еще кого-то). Работает *потрясающе*! Правда: изумляет опыт и выдумка: прием и принцип уже ясен от тебя!» В конце письма Штраух добавляет «Мейерхольд велел тебе в письме кланяться» (Там же. Л. 19 – 20 об.). [↑](#endnote-ref-402)
424. Опубл.: КЗ. № 60. С. 199. [↑](#endnote-ref-403)
425. Бартелмес Ричард Семлер (1895 – 1963) — американский актер, был открыт для кино Аллой Назимовой («Невесты войны», 1916). Мировую славу ему принес фильм Д. У. Гриффита «Сломанные побеги» (1919). [↑](#endnote-ref-404)
426. КЗ. № 60. С. 199. Дата установлена работниками архива по почтовому штемпелю. [↑](#endnote-ref-405)
427. В апреле, мае и первой половине июня 1930 года ГосТИМ гастролировал в Германии (репертуар гастролей: «Лес», «Рычи, Китай!», «Ревизор», «Командарм 2», «Великодушный рогоносец»). 22 апреля Штраух объяснил в письме Эйзенштейну свое положение в театре: «Про гастроли Мейера ты знаешь, вероятно, лучше меня: как Kerr вознес Зинаиду и обругал старика и т. д. Почему я не поехал со стариком? Да потому, что совершенно не занят в том репертуаре, который поехал. Мог бы чего-нибудь взять незначительное, но… по чести говоря, был такой гвалт вообще на тему: кто едет, а кто нет, что просто язык не поворачивался на этот скандал. Кроме того: оставшаяся часть труппы едет до 15 июля по Волге на гастроли с “Лесом”, “Клопом”, “Баней” и “Выстрелом”, и для усиления дела старик просил меня ехать. А так как я занят в 2 пьесах, идущих меньше остальных и я уже 2 лета сидел в Москве без дела (ведь раньше июля-августа на фабрике на съемки не раскачиваются); да благо еще — Волга, — то я согласился» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 2257. Л. 23 об.). До ответа на вопрос о зарубежных гастролях 16 апреля 1930 года Штраух сообщил Сергею Михайловичу о провале «Бани»: «Дорогой старик! Дорогой Sergo! Не знаю прямо — чем и объяснить мой перерыв в письмах к тебе. Правда, производственно я был нагружен до отказу, с 11 ч. у. до 1 ч. ночи. В связи с этим — переживания, “муки” и пр. Забавно то, что 15 марта у меня было 2 премьеры в один день: первый раз шла “Баня” и первый раз шло “Привидение” (фильм А. Роома “Привидение, которое не возвращается”. — *Сост*.). Правда, я сейчас уже не могу писать подробно, как и что складывалось: пишу уже результаты того и другого. Сначала о “Бане”. Оказалось… провалом! Странно! Отдельно все шло неплохо. Макет был хорош (сделал сын Вахтангова), музыка — тоже, отдельные сцены шли хорошо. Больше того: показывая Худ. Совету и Реперткому, мы слышали хорошие слова. Обсуждение было на редкость дружное и благоприятное. Но достаточно было одного соприкосновения с публикой на первом же спектакле — как обозначился — провал! И сравнить-то не с чем! Ну “Бубус”: имел провал потребительский, но для снобов и спецов он же был оч. хорош! А тут: ни для театральной публики, ни для рынка “Баня” ничего не дала!!! Общее мнение: скверна пьеса, а отсюда все производное — и как старик и актеры ни разбивались в лепешку — ни х… не поручилось! Играла Райх, Зайчиков, Мартинсон, я и др. Ну, тема обычная для Маяковского: борьба с бюрократизмом (бюрократ — я) на частном случае изобретения 2 комсомольцами “машины времени”, при помощи которой появляется из будущего “фосфорическая женщина” (Райх), которая забирает для полета в будущее лучших, а бюрократов машина сбрасывает. По ходу дела показываются интермедии с режиссером (Мартинсоном), где прохватывается Репертком и TS… Вещь сия называется “феерия с цирком и фейерверком”. Теперь обо мне: {183} как будто я лицом в грязь не ударил, ибо актерски шел первым номером. Все без исключения хвалят, но ужас-то в том, что я играю (как говорят — хорошо), *но играю в проваленном спектакле*. Таково определение “Бани” и меня в ней. <…> Прилагаю 2 рецензии о “Бане”. Вообще их очень мало, ибо надо было ругать, а не все газеты считали это удобным, поэтому просто молчали. Прилагаю также фото из “Бани”.

<…>

“Привидение”. Там меня тоже хвалят (по-моему: незаслуженно, чего не скажу про “Баню”)» (Там же. Л. 22). В письме от 22 апреля прежде, чем ответить на вопрос о зарубежных гастролях, Штраух поделился с Эйзенштейном радостью от дебюта в другой пьесе «покойного Маяковского»: «Вчера мои акции еще поднялись. Мне пришлось играть “Клопа” — “Присыпкина”. Делал его 2 1/2 недели и по обычной лени своей не очень рьяно (ни разу не вел даже репет[ицию] на сцене и только на спектакле познавал конструкцию и вещи). И вчера (21‑го) была для меня — премьера — важнее — дебют! Публики набилось невероятно много; последние 2 спектакля в сезоне и смерть Маяка тому причиной! Кроме того, приехала немецкая труппа (с 24‑го играет в театре Мейера — “Бунт в восп[итательном] доме” и “Цианкали”), смотревшая спектакль. Вечер прошел исключительно — говорят, я покрыл предыдущих исполнителей. Прием и реакции были оч. хорошие» (Там же. Л. 23). [↑](#endnote-ref-406)
428. КЗ. № 60. С. 205. [↑](#endnote-ref-407)
429. Речь идет о пьесе «Единственный раз в жизни» (1930) Джорджа С. Кауфмана и Мосса Харта, в которой Эйзенштейн нашел роли для М. М. Штрауха и Юдифи Глизер. [↑](#endnote-ref-408)
430. РГАЛИ. Ф. 2758. Ед. хр. 1601. Л. 21. Опубл.: Воспоминания. С. 73 – 76. Печатается по публикации. [↑](#endnote-ref-409)
431. Эйзенштейн мог знать о том, что М. М. Штраух сыграл эпизодическую роль Алексея Самушкина (Анатоля-Эдуарда) в спектакле «Последний решительный» по пьесе Вс. Вишневского (премьера — 7 февраля 1931 года). Позднее к ней добавились и две роли (председателя палаты депутатов и кинооператора) в спектакле «Д. С. Е.» («Даешь Советскую Европу!»; премьера — 7 ноября 1931 года). [↑](#endnote-ref-410)
432. {191} РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 818. Л. 1 – 11 (беловик начала статьи), 16 – 17 об. (черновые наброски). Опубл.: *Козлов Л*. Гипотеза о невысказанном посвящении // Вопросы киноискусства: Ежегодный историко-теоретический сборник. М., 1970. Вып. 12. С. 117 – 119 (фрагменты беловика); Мемуары. Т. 2. С. 301 – 305 (полностью, под заглавием [«О Мейерхольде»]); КЗ. № 57. С. 272 – 274 (черновые наброски). Беловик печатается по публикации в «Мемуарах» с уточнениями по автографу; наброски — по публикации в «КЗ». Из набросков нами опущен фрагмент о контрасте и единстве противоположностей, целиком повторенный Эйзенштейном в письме М. М. Штрауху (см. с. [195](#_page15) наст. изд.). Беловик был дважды озаглавлен автором: заголовок сначала написан чернилами — «О Вс. Мейерхольде», а затем окончательно установлен карандашом — «О Вс. Э. Мейерхольде». [↑](#endnote-ref-411)
433. Это первая строка текста. Не совсем ясно, что с ней намеревался сделать автор: то ли развить ее в своего рода «пролог», то ли использовать как эпиграф. Мы следуем здесь предшествующим публикациям, где она поставлена в подходящее по смыслу место. Остается обратить внимание на то, что в начале 30‑х годов у ряда теоретиков и практиков искусства нового общества сложилось убеждение, что метод искусства и есть не что иное, как метод «диалектического материализма». [↑](#endnote-ref-412)
434. Прообразом «пучка студий» МХТ была так и не открывшаяся Театр-Студия Мейерхольда (1905). Эйзенштейн, по всей видимости, имеет в виду Первую студию МХТ, открывшуюся под руководством Л. А. Сулержицкого в 1913 году (с 1924 года — МХАТ Второй), Вторую студию МХТ, работавшую с 1916 года под руководством В. Л. Мчеделова (с 1924 года вошла в состав МХАТа), Третью студию МХАТа, ставшую впоследствии Театром им. Евг. Вахтангова, и Четвертую студию МХАТа, преобразованную в театр «Четвертая студия», с 1927 года — Реалистический театр. [↑](#endnote-ref-413)
435. Надо полагать, под *словом* «лекторствовал» Эйзенштейн имел в виду педагогическую деятельность Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-414)
436. Доктор из Болоньи — один из персонажей итальянской комедии масок, пародийное воплощение ученого педантизма.

Доктор Дапертутто — сценический псевдоним Мейерхольда-режиссера — имеет более зловещую расшифровку: в рассказе Гофмана это дьявол, заключающий с героем губящую того сделку — он покупает у него изображение в зеркале. [↑](#endnote-ref-415)
437. Трудно с определенностью утверждать, что именно имеет в виду Эйзенштейн. Может быть, речь идет о выступлении Мейерхольда на диспуте в Театре актера 15 мая 1922 года (см.: Статьи. Т. 2. С. 44 – 46). Если это так, то он упрекает Мейерхольда за то, что в этом выступлении тот сбился на порицание А. В. Луначарского за поддержку «порнографического» творчества Айседоры Дункан. [↑](#endnote-ref-416)
438. Эйзенштейн весной 1926 года (март – апрель) более месяца был в Берлине по командировке Госкино с целью ознакомления с последними достижениями кинотехники. [↑](#endnote-ref-417)
439. Следует напомнить, что так — «Сокровище» — названа главка «Мемуаров» (Т. 1. С. 224 – 227) о спасении учеником архива учителя. [↑](#endnote-ref-418)
440. Речь идет о спектакле МХАТа «Горячее сердце» по пьесе А. Н. Островского (премьера — 23 января 1926 года; {192} режиссеры М. М. Тарханов и И. Я. Судаков; ответственный руководитель К. С. Станиславский). [↑](#endnote-ref-419)
441. Вероятно, этот пассаж навеян финалом комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» в постановке Мейерхольда — «немой сценой», в которой режиссер подменял актеров манекенами. [↑](#endnote-ref-420)
442. Пересказ отрывка из ленинского наброска «К вопросу о диалектике» (опубл. 1929): «Начать с самого простого, обычного, массовидного: “Иван есть человек”». [↑](#endnote-ref-421)
443. «Сады Шахерезады» — по всей видимости, Эйзенштейн пародийно характеризует спектакль, которым открылся 25 декабря 1914 года Камерный театр — «Сакунталу» Калидасы. Таиров — сценический псевдоним, настоящая фамилия режиссера — Корнблит; отсюда, вероятно, эйзенштейновское «неугомонный караим». Весьма показателен контекст, в котором Эйзенштейн упомянул имя создателя Камерного театра в интервью газете «Берлинер тагеблатт» (вечерний выпуск от 7 июня 1926 года), говоря о ситуации с Левым фронтом искусств: «На нашей стороне тогда была вся молодежь, среди нас были новаторы Мейерхольд и Маяковский; против нас были традиционалист Станиславский и оппортунист Таиров» (ИП. Т. 1. С. 543). [↑](#endnote-ref-422)
444. Якулов Георгий Богданович (1884 – 1928) — художник. Первая его театральная работа — оформление спектакля «Обмен» (1918) по пьесе П. Клоделя в Камерном театре. Спектакль ставил А. Таиров (Мейерхольд принимал участие в выработке первоначального плана постановки). [↑](#endnote-ref-423)
445. Прозодежда — термин, родившийся при постановке «Великодушного рогоносца» — замена костюмов героев пьесы унифицированными театральными одеяниями актеров. [↑](#endnote-ref-424)
446. В спектакле «Балаганчик» (по пьесе А. Блока; премьера — 30 декабря 1906 года) Мейерхольд играл роль Пьеро. Как напоминание об этом персонаже в постановку «Маскарада» был введен Голубой Пьеро. [↑](#endnote-ref-425)
447. Э. Гарин исполнял в спектакле «Горе уму» роль Чацкого. Нетрадиционность костюма персонажа Гарина вызывала у проницательных зрителей иные, чем у Эйзенштейна, интерпретации мейерхольдовского спектакля. Так В. Смышляев, пригласивший в 1920‑м Эйзенштейна в Театр Пролеткульта, записал в дневнике 22 марта 1928 года: «Мне спектакль очень понравился. Я воспринял его как лирическое произведение Мейерхольда. Чацкий — это Мейерхольд». Смышляев угадывает значение нового облика Чацкого: «… Гарин (загримированный Мейерхольдом — не может быть, чтобы это было случайно)…» (*Смышляев В*. Печально и нехорошо в нашем театре… Дневник 1927 – 1931 гг. М., 1996. С. 136). Впрочем, в дневнике самого Эйзенштейна в апреле 1928 года была сделана такая запись: «Эсфирь (речь идет об Э. И. Шуб. — *Сост*.) говорит правильно, что Чацкий в “Горе уму” — автопортрет Мейерхольда в юности» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1107. Л. 15). [↑](#endnote-ref-426)
448. Эйзенштейн повторяет здесь упреки В. Шкловского из его статьи «Театр в фокусе» о мейерхольдовском «Ревизоре» (Кино. 1926. 21 декабря. С. 4). Показательна дневниковая запись Сергея Михайловича 1928 года: «14/IV 14 ч. 15 м. Характерное для *старости* Мейерхольда — “омоложение” театральных фигур в его постановках. Осип — мальчишка (“Ревизор”). Платон Михайлович — мальчишка (“Горе уму”)» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1108. Л. 6). [↑](#endnote-ref-427)
449. {193} Имеется в виду метафора «взревевшего льва» из фильма «Броненосец “Потемкин”»: рождение динамического образа из трех статических кадров львов. Эйзенштейн в 1926 году писал статью «Взревевшие львы» о «втором литературном периоде», но так и не закончил ее. [↑](#endnote-ref-428)
450. См. об этом фрагмент из книги А. Беленсона «Кино сегодня», с. [155](#_page155) наст. изд. [↑](#endnote-ref-429)
451. 25 февраля 1917 года — в день премьеры «Маскарада» — отмечалось 25‑летие театральной деятельности Ю. М. Юрьева. После спектакля состоялось чествование юбиляра: он снял грим, но оставался в костюме Арбенина; коллеги по Александринскому театру были во фраках (см.: *Юрьев Ю. М*. Записки. Л.; М., 1963. Т. 2. С. 195 – 197, 231 – 233). Вероятно, Эйзенштейну, со слов Мейерхольда, были известны какие-то подробности этого поздравления. [↑](#endnote-ref-430)
452. Речь идет о юбилейном вечере 2 апреля 1923 года, когда Мейерхольду было присвоено звание «почетного красноармейца». Напомним, что спектакль «Земля дыбом» был посвящен Красной Армии. [↑](#endnote-ref-431)
453. Пуришкевич Владимир Митрофанович (1870 – 1920) — крупный помещик, депутат Государственной думы. Любопытно, что о Пуришкевиче в сходной ситуации вспоминает и Мейерхольд: «Громит и Пуришкевич в Государственной думе» (Статьи. Т. 1. С. 313). [↑](#endnote-ref-432)
454. Позднее, в 1934 году, в статье «Средняя из трех» Эйзенштейн сопоставил один из своих замыслов с решением Мейерхольдом проблемы трансформации сценического пространства: «Мне тогда пришла в голову забавная комбинация бегающих декораций, изображающих здания и фрагменты зданий в уменьшенном виде. Это не были еще нейтральные полированные щиты (murs mobiles), осуществленные в дальнейшем Мейерхольдом в постановке “Треста Д. Е.” и в своих разнообразных сочетаниях решавшие обстановку места действия сквозь всю постановку» (ИП. Т. 5. С. 72). [↑](#endnote-ref-433)
455. В спектакле «Д. Е.» Гарин играл несколько ролей, мгновенно преображаясь из одного персонажа в другого. [↑](#endnote-ref-434)
456. Вписано на полях. [↑](#endnote-ref-435)
457. Совместная с учителем работа над пьесой Бернарда Шоу «Дом, где разбивают сердца» (в переводе И. Аксенова) — одно из ключевых событий в жизни Эйзенштейна. См. об этом в нашей статье «Записка Райх» (КЗ. № 51. С. 70 – 71). [↑](#endnote-ref-436)
458. Может быть, здесь предполагалось рассказать о «славных подмостках в Каретном ряду, где зарождалось столько знаменательных театральных начинаний» — эта тема начиналась в статье из сборника «Как я стал режиссером» следующим образом: «Шел 1920 год. Трамвай тогда не ходил» (см.: ИП. Т. 1. С. 99 – 100). [↑](#endnote-ref-437)
459. О провале по ритмике при поступлении на учебу к Мейерхольду Эйзенштейн вспоминал по разным поводам. Наиболее интересный рассказ — в лекции о музыке и цвете в «Иване Грозном» (см.: ИП. Т. 3. С. 594). [↑](#endnote-ref-438)
460. Имеются в виду показательные выступления по биомеханике студентов-мейерхольдовцев, в том числе в Консерватории после доклада Мастера (см. с. [134](#_page134) наст. изд.). [↑](#endnote-ref-439)
461. Эта записка, связанная с уходом (или изгнанием) Эйзенштейна из учебного заведения Мейерхольда, многократно публиковалась, как в сокращении, так и полностью. Остается сожалеть, что Эйзенштейн так и не развил эту тему, так что те, кто описывал этот эпизод, долгое время следовали в датировке записки за первым биографом Сергея Михайловича И. А. Аксеновым. В действительности ее следует датировать {194} 6 или 7 января 1924 года. См. нашу версию событий в статье «Записка Райх» (КЗ. № 51. С. 73 – 82). [↑](#endnote-ref-440)
462. Можно предположить, что речь здесь должна была идти о «Заметках касательно театра», которые Эйзенштейн писал во время военной службы в 1919 – 1920 годах. Мейерхольд — постоянная тема этих записей. [↑](#endnote-ref-441)
463. Нелидов Анатолий Павлович (1879 – 1949) — драматический актер, работал с Мейерхольдом в Товариществе новой драмы, Театре В. Ф. Комиссаржевской и Театре Революции. К сожалению Эйзенштейн не записал рассказ Нелидова об исполнении Мейерхольдом роли Освальда в пьесе Ибсена «Привидения». Существует лишь его запись воспоминаний Нелидова об игре Мейерхольда в «Балаганчике» (см.: Мемуары. Т. 1. С. 217). [↑](#endnote-ref-442)
464. Видимо, здесь Эйзенштейн предполагал развить тему «театра актера» как противоположность своим поискам в Театре Пролеткульта (см. об этом ниже в [письме М. М. Штрауху](#_Toc292184262)). [↑](#endnote-ref-443)
465. РГАЛИ. Ф. 2758. Ед. хр. 1601. Л. 26 – 28. Опубл.: Воспоминания. С. 78 – 81. Печатается по публикации с незначительными уточнениями по автографу. [↑](#endnote-ref-444)
466. Еще осенью 1930 года Эйзенштейн, отвечая на письмо известного психолога А. Р. Лурии, выказывал тревогу: «Но на сей раз оно меня и растревожило: “Affection, conflict and will” — не исчерпали ли Вы все, и на мою долю ничего не останется писать? Ведь и я упорно думаю о книге, хотя так занят, что не могу писать, но собираю громадный книжный и персональный материал по занимающим меня вопросам! <…> Все же книга Ваша меня волнует, и двояко: по пользе, которую она мне может принести, и по… хлебу, который она у меня может отнять. Сколь глубоко въедаетесь Вы в человеческую выразительность или в мои dominion’ы Вы не вторгаетесь?» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1776. Л. 9 – 9 об.). [↑](#endnote-ref-445)
467. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1128. Л. 10. Опубл. КЗ. № 57. С. 280. Печатается по публикации. [↑](#endnote-ref-446)
468. «Отрицание отрицания» (ниже — «негация негации») — один из законов диалектики Гегеля. [↑](#endnote-ref-447)
469. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1151. Л. 78 – 84. Опубл.: КЗ. № 57. С. 279 – 280. Печатается по публикации. В феврале 1934 года широко отмечалось шестидесятилетие Мейерхольда, и, по всей видимости, газета «Советское искусство» заказала Эйзенштейну по этому поводу статью. Объем написанного трудно установить, так как окончательный вариант «Я и М.» представляет из себя восемь фрагментов, склеенных Эйзенштейном в последовательный текст и помещенных в таком виде в дневник. Получившуюся в результате «дневниковую запись» следует датировать февралем 1934 года. [↑](#endnote-ref-448)
470. Строки зачеркнуты Эйзенштейном. [↑](#endnote-ref-449)
471. 14 октября 1898 года премьерой трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» открылся (в помещении театра «Эрмитаж» в Каретном ряду) Московский художественно-общедоступный театр. Мейерхольд исполнял в этом спектакле роль князя Василия Шуйского. [↑](#endnote-ref-450)
472. 2 апреля 1923 года на сцене Большого театра был сыгран эпизод «Жоффр в поход собрался» из готовившейся Эйзенштейном постановки Первого рабочего театра Пролеткульта «На всякого мудреца довольно простоты». В тот же вечер исполнялся и 2‑й акт «Смерти Тарелкина» (напомним, на этом спектакле Эйзенштейн — вместе с В. И. Инкижиновым — был режиссером-лаборантом). [↑](#endnote-ref-451)
473. По воспоминаниям Е. И. Тиме (Рабочий и театр. 1926. № 15. С. 10) отменен был третий спектакль «Маскарада», назначенный на 27 февраля 1917 года. См. также: *Юрьев Ю. М*. Записки. Т. 2. С. 234 – 235. [↑](#endnote-ref-452)
474. В 1933 году в журнале «Советское кино» (№ 1/2. С. 34 – 36) Эйзенштейн опубликовал статью «Через революцию к искусству — через искусство к революции». В ней, в частности, говорилось:

«Через Павлова, Фрейда, сезон у Мейерхольда, беспорядочное, но лихорадочное восполнение пробелов знаний по новой отрасли, чрезмерное чтение и первые шаги самостоятельной декоративной и режиссерской работы на театре Пролеткульта — идет это единоборство против ветряных мельниц мистики, которые поставлены заботливой рукой услужливых сикофантов вокруг подступов к овладению методами искусства, навстречу тем, кто здравым умом хочет овладеть секретами его производства» (цит. по: ИП. Т. 1. С. 82). [↑](#endnote-ref-453)
475. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 853. Л. 4 – 9 (запись 13 августа 1934 года); Оп. 1. Ед. хр. 846. Л. 73 – 76 (21 августа 1934 года). Опубл.: КЗ. № 39. С. 127 – 129, 133. Печатается по публикации. Здесь объединены две рабочие записи периода постановки Эйзенштейном пьесы Натана Зархи «Москва Вторая» в Театре Революции. Первая запись — это одна из попыток противопоставления своего понимания театра («безусловный») мейерхольдовскому («условный»). Вторая запись — набросок обращения к коллективу театра, в котором Сергею Михайловичу предстояло работать. [↑](#endnote-ref-454)
476. Речь идет об одном из центральных эпизодов пьесы Натана Зархи — вернисаже выставки, где главный герой предпринимает попытку разбить свое скульптурное изображение. [↑](#endnote-ref-455)
477. Как это бывало и раньше, спектакль учителя — на этот раз «Дама с камелиями» (премьера — 19 марта 1934 года) — послужил поводом для ряда решений — зачастую полемических — Эйзенштейна. См. об этом в нашей статье «Попытка театра: Эйзенштейн 1934, или От “Серебряного Ангела” к “Москве Второй”» (КЗ. № 39. С. 111 – 150). [↑](#endnote-ref-456)
478. Спектакль, поставленный А. Д. Поповым в Театре Революции по пьесе Николая Погодина (премьера — 12 апреля 1934 года). [↑](#endnote-ref-457)
479. В августе 1934 года в газетах было опубликовано несколько материалов о предстоящей работе Эйзенштейна в театре: «Эйзенштейн в Театре Революции» (Вечерняя Москва. 20 августа); «Киноработники в театре» (Кино. 22 августа); «Почему я ушел из кино» (Вечерняя красная газета. 22 августа). [↑](#endnote-ref-458)
480. В полемической запальчивости Эйзенштейн называет стремянкой… трельяж (см. декорацию эпизода «Буживаль»: ИП. Т. 4. С. 560/561). В книге «Режиссура» этот эпизод проанализирован уже академичнее (см. с. [249](#_page249) – [253](#_page253) наст. изд.). [↑](#endnote-ref-459)
481. Речь идет о книге Л. Кулешова «Искусство кино» ([Б. м.:] Теакинопечать, 1929. С. 59 – 60), где рассматривается решение художником В. Егоровым декорации парохода для картины «В море». [↑](#endnote-ref-460)
482. По всей видимости, имеется в виду союз Станиславского и Мейерхольда в период организации Театра-Студии. Но, может быть, в слове «коллектив» Эйзенштейн не дописал буквы «ы». Тогда эту фразу можно трактовать иначе: речь идет о Станиславском периода организации МХТ и о Мейерхольде во время создания Вольной мастерской. [↑](#endnote-ref-461)
483. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1112. Л. 17 – 18. Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-462)
484. Речь идет о спектакле «На всякого мудреца довольно простоты», поставленном в МХТ Вл. И. Немировичем-Данченко и В. В. Лужским (премьера — 11 марта 1910 года). Эйзенштейн видел спектакль осенью 1921 года, его первые записи о пьесе Островского датированы ноябрем того же года (см.: КЗ. № 39. С. 97 – 107). [↑](#endnote-ref-463)
485. Список действующих лиц в «итальянской» трактовке «Мудреца» начинался с… «бюста Немировича» — «бутафорский (без слов, но в дурацком колпаке [в] интермедии)» (Там же. С. 97). [↑](#endnote-ref-464)
486. Сергей Михайлович ошибается в датировке своего первого постановочного плана «Мудреца»: даты набросков — ноябрь и декабрь 1921 года. [↑](#endnote-ref-465)
487. Имеется в виду брошюра «Амплуа актера». Во втором варианте списка действующих лиц «Мудреца», составленном Эйзенштейном (КЗ. № 39. С. 98 – 99), амплуа Голутвина определяется как «Инозримый» — термином, предложенным в этой брошюре. [↑](#endnote-ref-466)
488. Опубл.: Из истории кино: Материалы и документы. М., 1971. Вып. 8. С. 148 – 167. Печатается по публикации. Стенограмма лекции, прочитанной на IV курсе режиссерского факультета ГИКа. [↑](#endnote-ref-467)
489. Речь идет о Реалистическом театре, руководимом в 1930 – 1937 годах Н. П. Охлопковым (1900 – 1967). [↑](#endnote-ref-468)
490. Ниже Эйзенштейн упоминает, что у Мейерхольда появились «грузовики и аэропланы». Это может быть отнесено только к спектаклю «Земля дыбом»: оформление {208} его не было связано с портальной сценой, и он неоднократно разыгрывался под открытым небом, в некоторых случаях с участием воинских частей и военной техники. [↑](#endnote-ref-469)
491. С. М. Третьяков вернулся из командировки в Китай осенью 1922 года. Следовательно речь идет о сезоне 1921/22 года работы Театра Пролеткульта. [↑](#endnote-ref-470)
492. Вероятно, об этом замысле Эйзенштейн собирался упомянуть в книге «My art in life», перечисляя среди «нерожденных младенцев» — «Спорт-пьесу» (см. с. [170](#_page170) наст. изд.). [↑](#endnote-ref-471)
493. Речь идет о спектакле «Слышишь, Москва?!», игравшемся в здании на Воздвиженке, принадлежавшем некогда Арсению Абрамовичу Морозову (см.: Мемуары. Т. 2. С. 129 – 130). [↑](#endnote-ref-472)
494. Речь идет о спектакле «Мать» (1933), поставленном Н. П. Охлопковым и П. В. Цетнеровичем. [↑](#endnote-ref-473)
495. Надо напомнить, что к этому времени как кинорежиссер Н. П. Охлопков поставил три фильма: «Митя» (1927; по сценарию Н. Эрдмана), «Проданный аппетит» (1928; сценарий Н. Эрдмана и А. Мариенгофа по мотивам памфлета Поля Лафарга) и «Путь энтузиастов» (1930). [↑](#endnote-ref-474)
496. В единственном интервью, которое можно отнести к конструктивистскому периоду — беседе о «Противогазах» (Зрелища. № 69 (1924). С. 12), — о театральной установке сообщалось следующее: «Выбор остановился на помещении Котельной Мастерской Завода б. Барри, где в качестве установки использованы во время представления конструкции завода для подвешивания котлов». Правда, этот замысел не был осуществлен: три первых спектакля — для журналистов и театральной общественности — игрались на другом заводе — Московском газовом. [↑](#endnote-ref-475)
497. Речь идет о Григории Васильевиче Александрове (наст. фамилия — Мормоненко; 1923 – 1983). В спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» он исполнял роль Голутвина под сценическим псевдонимом Мормонэнко. [↑](#endnote-ref-476)
498. {222} РГАЛИ. Ф. 1476. Оп. 1. Ед. хр. 961 (экземпляр стенограммы, принадлежавший М. М. Кореневу). Опубл.: *Гарин Э. П*. С Мейерхольдом. М., 1974. С. 37 – 40 (отрывок по экземпляру стенограммы из Кабинета режиссуры Архива ВГИКа); Мейерхольд и другие. М., 2000. С. 712 – 727 (по экземпляру М. М. Коренева). Печатается по последней публикации. [↑](#endnote-ref-477)
499. Злобин Зосима Павлович (1901 – 1965) — преподаватель биомеханики, балетмейстер. Был однокашником Эйзенштейна по ГВЫРМу. [↑](#endnote-ref-478)
500. Кустов Андрей Клементьевич (1895 – 1973) — кинорежиссер. [↑](#endnote-ref-479)
501. Тряскин Н. — художник кино. [↑](#endnote-ref-480)
502. Иванов Борис Григорьевич (1908 – 1961) — кинорежиссер. Впоследствии работал у Эйзенштейна на фильме «Александр Невский». [↑](#endnote-ref-481)
503. Гаккель Карл Альфредович (1906 – 1966) — кинорежиссер. [↑](#endnote-ref-482)
504. Тахмасиб Рза Аббас Кули-оглы (1894 – 1960) — кинорежиссер. Эйзенштейн сделал запись об обсуждении на Художественном совете при Комитете по делам кинематографии его фильма «Аршин Мал Алан» (совместно с Н. Лещенко, 1945; см.: КЗ. № 36/37. С. 320 – 321). [↑](#endnote-ref-483)
505. Володарский Матвей Лейбович (Мордухай Сруль-Лейбович; 1908 – ?) — кинорежиссер. [↑](#endnote-ref-484)
506. Гольцев Ю. — киноактер. [↑](#endnote-ref-485)
507. Бабочкин Борис Андреевич (1904 – 1975) — русский актер, режиссер, сыграл в картине «Чапаев» главную роль. Эйзенштейн еще 18 ноября 1934 года опубликовал в «Литературной газете» рецензию «Наконец!», в которой рассматривал эту работу братьев Васильевых как «начало пятилетия великого синтеза» (см.: ИП. Т. 5. С. 48 – 52). [↑](#endnote-ref-486)
508. Пьеса К.  Гамсуна «У врат царства» была поставлена в МХТ в 1909 году В. И. Немировичем-Данченко и В. В. Лужским. Спектакль был возобновлен Н. Н. Литовцевой в 1927 году и оставался в репертуаре до 1941 года. [↑](#endnote-ref-487)
509. Китайский актер Мэй Ланьфан (1894 – 1961) был родом из Внутренней Монголии. [↑](#endnote-ref-488)
510. См. об этом: Метод. Т. 1. С. 151 – 153. [↑](#endnote-ref-489)
511. Высказывание принадлежит французскому врачу Гийому-Бенжамену-Арно Дюшену (1806 – 1875), основателю электротерапии. По всей видимости, в стенограмму лекции вкрались ошибки; в книге «Монтаж» Эйзенштейн дает формулировку Дюшена целиком: «L’action musculaire isolée n’est pas dans la nature» — и относит ее к 1858 году (Монтаж. С. 103). [↑](#endnote-ref-490)
512. Подробней об этом см. в анализе Эйзенштейном заметки Клейста «О театре марионеток» (Метод. Т. 1. С. 174 – 177). [↑](#endnote-ref-491)
513. Эйзенштейн имеет в виду работы Р. Боде и Людвига Клагеса, изложению которых была посвящена его — совместно с С. М. Третьяковым — статья «Выразительное движение». [↑](#endnote-ref-492)
514. Премьера спектакля ГосТИМа «33 обморока» («Юбилей», «Медведь», «Предложение») состоялась за три дня до даты прочтения лекции — 25 марта 1935 года. [↑](#endnote-ref-493)
515. Николай Иванович Боголюбов (1899 – 1980) по образованию и опыту был вполне мейерхольдовский актер. Приехав после демобилизации в Москву, он в 1922 году поступил в ГВЫТМ, который окончил в 1926‑м. Одновременно с учебой начал с 1923 года выступать на сцене театра Мейерхольда. Сыграв роли Чуба в «Командарме 2» (1929) и старшины Бушуева в «Последнем решительном» (1931), Боголюбов стал одним из «первых сюжетов» труппы ТИМа. Надо {223} упомянуть, что Эйзенштейн в рецензии на фильм Ф. Эрмлера «Крестьяне» (Известия. 1935. 11 февраля) назвал Н. Боголюбова «прекрасным актером» (см.: ИП. Т. 5. С. 229). Возможно, говоря о немейерхольдовскости Боголюбова, он имел в виду только его последнюю к тому времени работу — роль Смирнова в «Медведе» (из «33 обмороков»). [↑](#endnote-ref-494)
516. Виктор Алексеевич Громов (1899 – 1975) действительно пришел в театр Мейерхольда со стороны. Закончив студию М. А. Чехова, он стал его ближайшим театральным помощником на долгие годы. В качестве актера и режиссера Громов работал в Первой Студии МХТ, затем — во МХАТе Втором. Вслед за Чеховым он уехал за границу в 1929 году и участвовал почти во всех его европейских начинаниях вплоть до 1934 года. Затем возвратился в СССР с рекомендательным письмом своего патрона Мейерхольду (опубл.: *Чехов М*. Литературное наследие. М., 1995. Т. 1. С. 416 – 417). Питая к Чехову огромное уважение и любовь, Мейерхольд тут же принял Громова в театр своего имени, где тот и проработал до его закрытия. [↑](#endnote-ref-495)
517. Ирина Всеволодовна Мейерхольд (1905 – 1981) поступила на первый курс Мастерских своего отца летом 1921 года (одновременно с Эйзенштейном) под псевдонимом Ирина Хольд. В конце 1923‑го переехала в Петроград и преподавала там биомеханику. [↑](#endnote-ref-496)
518. В. И. Инкижинов выехал в Париж на премьеру фильма «Буря над Азией» («Потомок Чингисхана») в октябре 1929 года. Фильм и исполнение актером центральной роли были высоко оценены, Инкижинов получил предложения работать за рубежом и в СССР не вернулся. [↑](#endnote-ref-497)
519. Павел Васильевич Урбанович (1898 – 1955) прибыл в Москву в одной теплушке с Э. П. Гариным в составе труппы рязанского самодеятельного красноармейского театра в 1920 году. Прославился тем, что возглавил захват этой командой здания Незлобинского театра. Акцию весьма одобрил Мейерхольд, который заведовал тогда ТЕО. Впоследствии Урбанович поступил в мейерхольдовские Мастерские и стал старостой биомеханической группы. Затем работал инструктором по биомеханике в разных учебных заведениях. [↑](#endnote-ref-498)
520. В спектакле «Д. Е.» «упадническим» шимми и фокстротам «разлагающейся буржуазии» (в постановке К. Я. Голейзовского) была противопоставлена «здоровая спортивность советской молодежи». В эпизоде «На стройплощадке» наравне с боксом и футболом демонстрировались упражнения по биомеханике. [↑](#endnote-ref-499)
521. Упоминая журнал Доктора Дапертутто «Любовь к трем апельсинам», Эйзенштейн имеет в виду словесное отражение в нем жизни Студии Мейерхольда, многие элементы пантомимических этюдов которой действительно были использованы в упражнениях по биомеханике. [↑](#endnote-ref-500)
522. Во «Введении» к «Режиссуре» Эйзенштейн писал: «… лучшее, что есть по движению, хотя и далеко не идеальное, — биомеханика Мейерхольда. В ней вы можете получить какие-то основные положения. <…> В биомеханике же есть целый ряд выгодных для нас элементов общего физического воспитания» (ИП. Т. 4. С. 24). [↑](#endnote-ref-501)
523. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1153. Л. 40 – 41. Публикуется впервые. На автографе — авторская дата: «Кислов[одск] 16.XI.35». Текст посвящен преподаванию выразительного движения в курсе режиссуры. Эйзенштейн здесь как бы опробует новый термин — «биодинамика», который должен выявить существенную разницу в понимании движения между учителем — Мейерхольдом — и ушедшим «дальше» учеником. Впрочем, новый термин так и не был введен им в курс режиссуры. [↑](#endnote-ref-502)
524. Опубл.: Советское искусство. 1935. 25 декабря. Печатается по публикации. [↑](#endnote-ref-503)
525. Гастроли Мэй Ланьфана проходили в Москве в марте 1935 года. [↑](#endnote-ref-504)
526. Речь идет о фильме Уолта Диснея «Три поросенка» (1933), который был показан на Московском международном кинофестивале в феврале 1935 года. [↑](#endnote-ref-505)
527. Имеется в виду вторая редакция спектакля «Горе уму» (премьера — 25 сентября 1935 года в Ленинграде). В интервью газете «Литературный Ленинград» (1935. 8 сентября) Мейерхольд говорил: «На этой последней редакции лежит, кроме того, печать влияния китайского актера Мэй Ланьфана (в плане сценометрическом), которому я (так же, как и Л. Оборину) посвящаю этот спектакль» (цит. по: Статьи. Т. 2. С. 322). [↑](#endnote-ref-506)
528. {233} Музей кино. Ф. 26. Оп. 1. Ед. хр. 58/2. Опубл.: КЗ. № 51. С. 109 – 136. Печатается по публикации. [↑](#endnote-ref-507)
529. Эйзенштейн был в Чикаго летом 1930 года. Оттуда он послал открытое письмо Эсфирь Шуб: «Сердечный привет из Чикаго и Детройта — сегодня посещали Форда — обалдеть, как замечательно. Всегда Ваш. С. Э.» (РГАЛИ. Ф. 3035. Оп. 1. Ед. хр. 145. Л. 14). [↑](#endnote-ref-508)
530. На предыдущем занятии Эйзенштейн предложил студентам «самим проработать и продумать отдельные положения по книге “Моя жизнь в искусстве”»: Станиславский «занимается вопросом воспитания и предрасположения человека к игре, разрабатывает это очень добросовестно и обстоятельно… Тут важно не преклонятся перед голым авторитетом, а важно взять то, что является полезным и нужным». Подробно о системе Станиславского Эйзенштейн писал в учебнике «Режиссура. Искусство мизансцены» (см. [ниже](#_Toc292184294)) и в главе «Монтаж в актерском мастерстве» книги «Монтаж» (С. 189 – 197). [↑](#endnote-ref-509)
531. Здесь Эйзенштейн следует той оценке творчества А. Я. Таирова, которую дал ему Мейерхольд в отзыве о книге Таирова «Записки режиссера» (Печать и революция. 1922. № 1. С. 305 – 309). [↑](#endnote-ref-510)
532. См. отклик Эйзенштейна на снятие с репертуара Камерного театра пьесы Демьяна Бедного «Богатыри»: Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП (б) — ВКП (б) — ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике 1917 – 1953 гг. М., 1999. С. 338. [↑](#endnote-ref-511)
533. Речь идет о книге театроведа Павла Ивановича Новицкого (1888 – 1971) «Современные театральные системы» (М., 1933; о Е. Б. Вахтангове см. с. 109 – 146, 197 – 201). [↑](#endnote-ref-512)
534. На предыдущей лекции Эйзенштейн вспоминал недавнюю театральную дискуссию об актере и режиссере, о том, какой должна быть система игры актера, в связи с чем упоминал статью А. Д. Дикого «Режиссер и театр» (Советское искусство. 1935. 11 сентября). Эйзенштейн также заметил, что творческий рост студентов происходит в «очень печальной теоретической обстановке, и театральной, и кинематографической». [↑](#endnote-ref-513)
535. А. Д. Попов работал в театре имени Евг. Вахтангова с 1923 по 1930 год. Поставленные им спектакли — «Театр Клары Газуль» П. Мериме (1924), «Виринея» Л. Сейфуллиной (1925), «Зойкина квартира» М. Булгакова (1926), «Разлом» Б. Лавренева (1927), «Заговор чувств» Ю. Олеши (1929) — в значительной мере определяли лицо этого театра. [↑](#endnote-ref-514)
536. Захава Борис Евгеньевич (1896 – 1974) — актер и режиссер Театра имени Евг. Вахтангова; в 1923 – 1925 годах — артист Театра имени Вс. Мейерхольда. Не исключено, что Эйзенштейн имеет в виду книгу Е. Захавы «Вахтангов и его студия» (М.; Л., 1926; 2‑е изд.: М., 1930). [↑](#endnote-ref-515)
537. В связи с работой над постановкой Театром Революции пьесы Шекспира «Ромео и Джульетта» (1933 – 1935) А. Д. Попов организовал для участников спектакля учебу (см.: *Зоркая Н*. Алексей Попов. М., 1983. С. 217 – 219). Вероятно, Эйзенштейн, ставивший в этом театре в 1934 году пьесу Н. Зархи «Москва Вторая», ссылается на один из документов того периода. [↑](#endnote-ref-516)
538. «Принцесса Турандот» — спектакль, поставленный Вахтанговым по пьесе Карло Гоцци в Третьей студии МХТ (премьера — 23 февраля 1922 года). В «Мемуарах» Эйзенштейн писал, что его «натравил на театр Комиссаржевский {234} своей “Турандот” у Незлобина (а не пакостно-паточная “Турандот” у Вахтангова)» (Мемуары. Т. 1. С. 283). [↑](#endnote-ref-517)
539. «Гадибук» — спектакль, поставленный Вахтанговым по пьесе С. Ан‑ского в Театре-студии «Габима» (премьера — 31 января 1922 года). Мейерхольд, выступая на обсуждении своего спектакля «Лес» 18 февраля 1924 года, заметил, что в спектакле «Слышишь, Москва?!» Эйзенштейном «использованы приемы Вахтангова из постановки “Гадибука”» (Статьи. Т. 2. С. 55). [↑](#endnote-ref-518)
540. В «Мемуарах» Эйзенштейн писал, что «видел… генеральные “Гадибука” и “Эрика XIV”» (Т. 1. С. 357). [↑](#endnote-ref-519)
541. «Чудо святого Антония» — спектакль, поставленный Вахтанговым по пьесе Мориса Метерлинка дважды (премьера первого варианта — 15 сентября 1918 года, второго варианта — 29 января 1921 года). [↑](#endnote-ref-520)
542. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 420 – 495. Опубл.: ИП. Т. 4. С. 11 – 672. Печатается по публикации (с. 74 – 75, 77 – 78, 83, 88, 96 – 97, 138, 140 – 141, 148, 224 – 225, 283, 357, 403, 406, 424, 432 – 437, 538 – 539, 549, 597 – 604).

Вчерне рукопись была закончена в 1934 году. 30 ноября 1934 года было написано предисловие — «A priori». Однако работа над текстом продолжалась и позже, в частности, летом 1937 года Эйзенштейн сделал в «Режиссуру» ряд ставок и дополнений. [↑](#endnote-ref-521)
543. Думается, здесь Эйзенштейн не цитирует Мейерхольда, а сжато формулирует его кредо. [↑](#endnote-ref-522)
544. Дальше в «Режиссуре» «отказ» трактуется как одна из форм проявления закона отрицания отрицания (ИП. Т. 4. С. 84 – 85). [↑](#endnote-ref-523)
545. Речь идет о постановке МХТ «Каменный гость» по трагедии Пушкина (режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко и А. Н. Бенуа, художник А. Н. Бенуа; премьера — 26 марта 1915 года). Мейерхольд написал об этом спектакле в статье «Бенуа-режиссер», которая была напечатана в журнале «Любовь к трем апельсинам» (1915. № 1/3. С. 95 – 126). [↑](#endnote-ref-524)
546. День мертвых — день поминовения усопших — отмечается в Мексике 2 ноября как праздник презрения к смерти. Эпизод, посвященный {256} этому дню, завершал мексиканский фильм Эйзенштейна. См. также его статью «“День мертвых” в Мексике» (ИП. Т. 1. С. 148 – 153). [↑](#endnote-ref-525)
547. Коваленская Нина Григорьевна (1888 – ?) — русская актриса, после революции эмигрировала. В спектакле Мейерхольда «Стойкий принц» исполнила главную роль — принца Фернандо. [↑](#endnote-ref-526)
548. Эйзенштейн ошибается: спектакль «Дон Жуан» был возобновлен 5 марта 1918 года. В марте 1917 года он мог видеть «Маскарад» Лермонтова. [↑](#endnote-ref-527)
549. Речь ранее шла о планировке декорации в горизонтальной и вертикальной проекциях — см.: ИП. Т. 4. С. 102. Содержание репетируемого этюда — возвращение солдата с фронта, отсюда в описании ниже сабля, шпоры и сапожища. [↑](#endnote-ref-528)
550. Ошибка памяти: как в пьесе Гоголя, так и в спектакле Мейерхольда с дверью падает Бобчинский. [↑](#endnote-ref-529)
551. Имеется в виду режиссер Малого театра И. С. Платон, на репетиции «Марии Стюарт» в сезон 1910/11 года запрещавший Елизавете — Н. А. Смирновой вести сцену приема послов стоя, поскольку на его вопрос: сидела или стояла в этой сцене Гликерия Николаевна Федотова — заведовавший постановочной частью театра Коноплев с колосников ответил: «Сидела!» Но когда тот же Коноплев добавил, что Федотова «стала сидеть, когда у нее заболели ноги, а раньше она стояла», Платон разрешил Смирновой принимать послов стоя (см.: *Смирнова Н. А*. Воспоминания. М., 1947. С. 272). Возможно, версия Эйзенштейна восходит к рассказу Мейерхольда в лекциях 1921/22 года о «*голубчике*» (см. с. [110](#_page110) наст. изд.). Анекдот этот попал в печать позже, но Всеволод Эмильевич мог знать его давно через Веригину или Комаровскую, подруг Смирновой. [↑](#endnote-ref-530)
552. По всей видимости, имеется в виду излишняя детализация действия (от фр. amplification). [↑](#endnote-ref-531)
553. Спектакль, поставленный Мейерхольдом (премьера — 14 апреля 1933 года). [↑](#endnote-ref-532)
554. Леонид Николаевич Андреев выступал как театральный критик под псевдонимом Джемс Линч. Совместно с С. Глаголем (псевдоним С. С. Голоушева) он написал книгу «Под впечатлением Художественного театра» (М., 1902). Здесь же речь идет о его «Письмах о театре» (Альманах издательства «Шиповник». М., 1914. Кн. 22). [↑](#endnote-ref-533)
555. Пьеса И. Э. Бабеля «Закат» была поставлена во МХАТе Втором режиссером Б. М. Сушкевичем (1928). [↑](#endnote-ref-534)
556. «Предыгра» — термин, разрабатывавшийся Мейерхольдом в период работы над спектаклем «Учитель Бубус». Главка «Игра и предыгра» вошла в брошюру «Учитель Бубус» (М., 1925. С. 14 – 18). [↑](#endnote-ref-535)
557. Ошибка Эйзенштейна: в комедии Мольера «Дон Жуан» слугу главного героя зовут Сганарель. Лепорелло — имя слуги Дон Жуана в опере Моцарта и в маленькой трагедии Пушкина «Каменный гость». Варламов Константин Александрович (1848 – 1915) — русский драматический актер. Следом речь шла о «бравом солдате» Швейке (см.: ИП. Т. 4. С. 358). [↑](#endnote-ref-536)
558. Эйзенштейн был в Нью-Йорке в мае-июне и октябре 1930 года, а также в апреле 1932‑го. По возвращении в Советский Союз — 29 сентября 1932 года — он выступил в Московском клубе теаработников с рассказом о своих зарубежных театральных впечатлениях. Изложение этого выступления опубликовано в ленинградской «Вечерней Красной {257} газете» (1932. 26 октября. С. 3). В архиве Эйзенштейна сохранилась стенограмма этого выступления (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 823), а также черновые наброски к нему (Там же. Оп. 1. Ед. хр. 1075). [↑](#endnote-ref-537)
559. Эйзенштейн здесь и далее называет «школой нутра» то, что было принято именовать «театром переживания». [↑](#endnote-ref-538)
560. Первая часть задуманного Станиславским изложения его «системы» «Работа актера над собой в творческом процессе переживания» вышла только в 1938 году. [↑](#endnote-ref-539)
561. «На всякого мудреца довольно простоты» (Московский Пролеткульт, 1923) и «Противогазы», реализованные тем же Первым рабочим театром Пролеткульта на газовом заводе в 1924 году. [↑](#footnote-ref-24)
562. Ешибот — еврейское духовное училище, в котором изучали Талмуд. [↑](#endnote-ref-540)
563. «Чувственное мышление» — важнейший термин в системе эстетических воззрений самого Эйзенштейна, позднее разработанный им в книге «Метод». [↑](#endnote-ref-541)
564. «Мертвые души» — спектакль МХАТа (инсценировка М. А. Булгакова, постановка В. Г. Сахновского, художественный руководитель К. С. Станиславский; премьера — 9 декабря 1932 года). Последняя фраза, не совсем удачно построенная, может создать неверное представление о заключительных картинах спектакля «Мертвые души» — как раз они были массовыми. Смысл предложений, заключенных в скобки, в том, что спектаклю МХАТа почти «на всем своем протяжении» — «вплоть до последних картин» — «площадка сцены просто не нужна». [↑](#endnote-ref-542)
565. Фрэнк Норрис (1870 – 1902) — американский писатель. «Эпос пшеницы» — последнее произведение романиста, он успел закончить две части этой трилогии: «Спрут» (1901) и «Омут» (издано посмертно, 1903). [↑](#endnote-ref-543)
566. Речь идет о конце 20‑х – начале 30‑х годов в развитии советского общества, о периоде, последовавшем за нэпом. [↑](#endnote-ref-544)
567. См. определение этой школы, данное в брошюре «Амплуа Актера» (ГВЫТМ. М., 1922). [«Умышленная утрировка и перестройка (искажение) природы и соединение предметов, не соединяемых ею или привычкой нашего повседневного опыта, при настойчивом подчеркивании материально обыденной чувственности формы, создаваемой этим путем», — такое определение гротеска дается авторами брошюры «Амплуа актера» Вс. Э. Мейерхольдом, В. М. Бебутовым и И. А. Аксеновым. Интересно и определение ими пародии: «В области гротеска замена разрешения готовой композиции разрешением прямо противоположным или приложение известных и почитаемых приемов к изображению предметов, противоположных предмету, установившему эти приемы, называется пародией». — *Ред*.] [↑](#footnote-ref-25)
568. О гораздо более глубокой связи комического и патетического по линии их происхождения, становления, действия и взаимодействия я буду подробно говорить в одной из будущих работ, специально посвященной комическому и патетическому. [Работа «Пафос» (1946 – 1947) вошла составной частью в исследование Эйзенштейна «Неравнодушная природа» (ИП. Т. 3. С. 72 – 233). — *Ред*.] [↑](#footnote-ref-26)
569. Имеется в виду фрагмент из хроники Студии («Класс Вс. Э. Мейерхольда»): «Как гротеск помогает актеру показать реальное символическим и заменить шарж преувеличенной пародией» (Любовь к трем апельсинам. 1914. № 1. С. 62). [↑](#endnote-ref-545)
570. Полное название работы Ю. Н. Тынянова «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)». В исследовании Эйзенштейна «Пушкин и Гоголь» мысль Тынянова становится исходной — вот запись от 9 декабря 1946 года: «Проснулся в полной уверенности, что “Ревизор” — это… пародия на “Бориса Годунова”» (КЗ. № 36/37. С. 180). [↑](#endnote-ref-546)
571. «Капричос» — серия гравюр испанского художника Франсиско Хосе де Гойи‑и‑Лусьентес (1797 – 1798, напечатана в 1799 году), состоящая из 80 листов (офорт, акватинта). [↑](#endnote-ref-547)
572. Эйзенштейн снова ошибается в датировке спектакля — он был поставлен в 1920 году. [↑](#endnote-ref-548)
573. В этом описании Эйзенштейн {258} анализирует взаимоотношение абсолютного размера портрета и реакции зрителя на него и мотивы той или иной реакции. [↑](#endnote-ref-549)
574. В процессе занятий Эйзенштейн со своими учениками искал гротескно-ироническое решение спектакля на материале оперы Д. Д. Шостаковича «Катерина Измайлова» по повести Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» (см.: ИП. Т. 4. С. 536 – 597). [↑](#endnote-ref-550)
575. Выше Эйзенштейн назвал спектакль, «искажающий стилистические предпосылки, диктуемые самим произведением, не говоря уже о полной пространственно-пластической беспомощности и абсолютном отсутствии композиционной осмысленности и единства на протяжении спектакля в целом» — речь шла о «постановке оперы “Катерина Измайлова” в театре Вл. Немировича-Данченко (сезон 1933/34 года)» (Там же. С. 536). Далее Сергей Михайлович назвал Театр Мейерхольда — «единственным театром, хранящим еще в своих разрешениях практику пространственной закономерности» (Там же. С. 596). [↑](#endnote-ref-551)
576. Здесь и далее I (1), I (2) и I (3) обозначают соответственно первую, вторую и третью картины первого акта, II — второй акт и т. д. [↑](#footnote-ref-27)
577. Наиболее последовательно мысли о «сцене-рельефе» были изложены Мейерхольдом в статье «К постановке “Тристана и Изольды” на Мариинском театре 30 октября 1909 года», вошедшей в его книгу «О театре» (см.: Статьи. Т. 1. С. 143 – 161). [↑](#endnote-ref-552)
578. Трактовка Эйзенштейном этой декорации как «роскошной» и сравнение ее с версальским Трианоном, думается, решительно расходится с реальной декорацией спектакля. Трудно объяснить, чем вызвана такая аберрация восприятия. [↑](#endnote-ref-553)
579. Не забудем еще и тех соображений, которые мы высказали о случаях уместности фронтальных разрешений (см. с. 138 [Речь идет об отрывке [«Фронтальная постановка фигур»]. — *Ред*.]). Здесь мы имеем как раз случай, никак им не отвечающий. [↑](#footnote-ref-28)
580. В этом помещении в настоящее время дает спектакли Театр имени М. Н. Ермоловой. [↑](#endnote-ref-554)
581. Варпаховский Леонид Викторович (1968 – 1976) — в 30‑е годы работал в литературной части ГосТИМа, был ученым секретарем Мейерхольда в период постановки спектакля «Дама с камелиями». [↑](#endnote-ref-555)
582. В 1978 году вышел посмертный сборник статей Л. В. Варпаховского «Наблюдения. Анализ. Опыт», куда была включена в переработанном и дополненном виде статья «Диагональная композиция» (с. 116 – 132). Заключительная ее часть, «Post senptum», содержит оценку анализа Эйзенштейном диагональных построений «Дамы с камелиями». [↑](#endnote-ref-556)
583. Эйзенштейн мог иметь в виду как книгу И. А. Аксенова «“Гамлет” и другие опыты содействия отечественной шекспирологии» (1930), так и его лекции во ВГИКе. На занятии 31 декабря 1935 года он напоминал студентам, рассказывая о Шекспире: «Вы Аксенова в прошлом году слушали» (КЗ. № 51. С. 126). [↑](#endnote-ref-557)
584. Не исключено, что речь идет о Н. М. Тарабукине и его работах о «диагональных построениях». В настоящее время они опубликованы: а) «Анализ композиции “Горе уму” в постановке Вс. Мейерхольда» (Н. М. Тарабукин о В. Э. Мейерхольде. М., 1998. С. 83 – 92); б) «Смысл диагональных построений в композиции фильма “Чапаев”» (КЗ. № 56. С. 115 – 128). [↑](#endnote-ref-558)
585. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2 Ед. хр. 487. Л. 51 – 54. Публикуется впервые. Авторская дата — «10/IV‑39». [↑](#endnote-ref-559)
586. Речь идет о книге Д. Тальникова «Комиссаржевская» (М.; Л., 1939), вышедшей в серии «Русский театр перед революцией». Эйзенштейн указал только три страницы из этой книги (а выписки сделал только с одной — с. 309), между тем Мейерхольду посвящены в ней две главы: «Символический театр» (с. 265 – 285) и «Театр на Офицерской» (с. 286 – 353). [↑](#endnote-ref-560)
587. Речь идет об учебной работе (см.: ИП. Т. 4. С. 562 – 594). [↑](#endnote-ref-561)
588. В этой цитате Эйзенштейном допущено много неточностей: им вписано слово «неглубокого»; вместо «разговаривающих» у автора — «переговаривающихся», добавлено «был» в авторское «должен признать»; изменено подчинение — авторское «с впечатлением холодной величавости, которого добивался театр» переделано в «с впечатлениями холодной величавости, которой добивался театр».

Надо добавить, что Д. Тальников порой не столько цитирует статью П. Ярцева (включенную Мейерхольдом в «Примечания к списку режиссерских работ» книги «О театре»), сколько вырывает из нее отдельные фразы, перемежая ими свои резко негативные по отношению к Мейерхольду пассажи (ср.: Статьи. Т. 1. С. 241). [↑](#endnote-ref-562)
589. См. об этом — ИП. Т. 4. С. 36 – 37, 41. [↑](#endnote-ref-563)
590. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1161. Опубл.: КЗ. № 39. С. 153 – 157. Печатается по публикации. Эйзенштейн получил приглашение ставить оперу Рихарда Вагнера «Валькирия» из тетралогии {264} «Кольцо Нибелунгов» 20 декабря 1939 года (постановка задумывалась как культурная составляющая «пакта Риббентропа — Молотова»). Разделяя «мечты Вагнера о синтетизме» (КЗ. № 39. С. 153), Сергей Михайлович ответил согласием. Следует обратить внимание и на то, что предложение о постановке оперы Вагнера было сделано ему накануне 60‑летия И. В. Сталина. 21 декабря в газете «Кино» была опубликована статья Эйзенштейна «Мудрость и чуткость», посвященная этому событию, где автор рассказал о роли «вождя» в своей жизни. [↑](#endnote-ref-564)
591. Опера Вагнера «Тристан и Изольда» была поставлена Мейерхольдом в Мариинском театре (дирижер Э. Ф. Направник, художник А. К. Шервашидзе; премьера — 30 октября 1909 года). [↑](#endnote-ref-565)
592. Попытаемся определить время принесения этого обета: скорее всего, он был дан Эйзенштейном после неудачи с возвращением в театр в 1934 году (работа над пьесой Н. Зархи «Москва Вторая» в Театре Революции). Тогда становится понятной перемена его отношения к работам Мейерхольда, в частности высокая оценка 2‑й редакции «Горя уму» (подмостками «владеет его гений»). Однако во фразе неожиданно открывается и второй — трагический — смысл: решение «ступить на подмостки» — согласие ставить «Валькирию» — можно истолковать как осознание того, что «пока» как табу — внутренний запрет — уже не существует. И действительно, прошло уже полгода, как Мейерхольд был арестован: Эйзенштейн смирился с исчезновением учителя. Подмостки же не должны пустовать. [↑](#endnote-ref-566)
593. Речь, надо полагать, идет о концепции постановки, в том числе о решении сценического пространства («сцена-рельеф»), изложенной Мейерхольдом в статье «К постановке “Тристана и Изольды” на Мариинском театре 30 октября 1909 года». Далее цитируется «теза Тика» — «главы романтической школы» — из этой статьи (см.: Статьи. Т. 1. С. 151). [↑](#endnote-ref-567)
594. Опубл.: Театр. 1940. № 10. С. 13 – 28; ИП. Т. 5. С. 329 – 359 (с уточнениями и дополнениями). Печатается по последней публикации. Эйзенштейн работал над статьей в марте-октябре 1940 года. Надо обратить внимание на то, что, выступая в печати в октябре 1940 года (более года спустя после ареста Мейерхольда и девять месяцев спустя после его гибели, о которой он не мог знать), Эйзенштейн называет спектакль, поставленный учителем, и отсылает к высказыванию «романтика Тика», приведенному в книге Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-568)
595. Аппиа Адольф (1862 – 1928) — швейцарский музыкант, художник и теоретик театра. На его книгу «Музыка и ее сценическое воплощение» ссылается в своей статье о постановке «Тристана и Изольды» Мейерхольд (см.: Статьи. С. 146 – 147). Эйзенштейн вынужден приписать Аппиа мысль самого Мейерхольда: «Музыка, определяющая время всему происходящему на сцене, дает ритм, не имеющий ничего общего с повседневностью. Жизнь музыки — не жизнь повседневной действительности <…> Сценический ритм, вся сущность его — антипод сущности действительной, повседневной жизни» (Там же. С. 147). [↑](#endnote-ref-569)
596. В черновых набросках к «Мемуарам» можно прочитать: «Лето 1916 <…> Похитонов и Вагнер (first impression <первое впечатление. — *англ*.> “Полета” не от союза ли?!)» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1060. Л. 6). [↑](#endnote-ref-570)
597. Чемберлен Хаустон Стюарт — немецкий филолог (англичанин по происхождению). Четвертое издание его книги о Рихарде Вагнере (Мюнхен, 1907) Мейерхольд упомянул в библиографическом примечании к своей статье о «Тристане и Изольде» (см.: Там же. С. 161). В библиотеке Эйзенштейна сохранилось первое издание этой книги (Мюнхен, 1901). [↑](#endnote-ref-571)
598. Опубл.: Искусство кино. 1940. № 6. С. 27 – 32; ИП. Т. 3. С. 234 – 250 (вариант, переработанный в 1945 – 1946 годах для книги «Неравнодушная природа»). Печатается по последней публикации. [↑](#endnote-ref-572)
599. Опубл.: Искусство кино. 1940. № 12. С. 27 – 35; ИП. Т. 2. С. 212 – 235. Печатается по последней публикации. Статья посвящена «вопросу об “абсолютных” соответствиях между определенными эмоциями и определенными цветами». Сам Эйзенштейн назвал ее «неким подобием “желтой рапсодии”». [↑](#endnote-ref-573)
600. Эйзенштейн снова отсылает читателя к книге Мейерхольда «О театре». [↑](#endnote-ref-574)
601. Опубл.: Искусство кино. 1958. № 1. С. 73 – 75 (с сокращениями); Мемуары. Т. 2. С. 306 – 309. Печатается по последней публикации.

Автограф датирован «5.IV.1940». Воспоминания о Маяковском были написаны Эйзенштейном к 10‑летию со дня его смерти для газеты «Правда», однако не были напечатаны. Автор так прокомментировал текст в дневнике: «Сознаться — это, конечно, скорее воспоминания обо… мне!» (Мемуары. Т. 2. С. 481). [↑](#endnote-ref-575)
602. Речь идет о репетициях спектакля «Мистерия-буфф» в Театре РСФСР Первом (режиссеры В. Э. Мейерхольд и В. М. Бебутов; премьера — 1 мая 1921 года). [↑](#endnote-ref-576)
603. Красная феска — любимый в то время головной убор Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-577)
604. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 331 (авторизованная машинопись). Опубл.: Метод. Т. 2. С. 53 – 112. Печатается по публикации.

«Перипетии pars pro toto» — центральная глава эйзенштейновской «Истории крупного плана», вошедшей в его книгу «Метод». Работа над «Историей…» была начата 30 июня 1940 года и вчерне завершена в 1942 году. [↑](#endnote-ref-578)
605. Этот фрагмент следует за перечислением аксессуаров театра Фюнамбюль по списку из книги Жюля Жанена о великом исполнителе Пьеро «Дебюро. История театра за четыре су». [↑](#endnote-ref-579)
606. Перевод Эйзенштейном эпиграфа ко 2‑му номеру журнала «Любовь к трем апельсинам» за 1914 год. [↑](#endnote-ref-580)
607. Речь идет о композиторе Мироне Исидоровиче Якобсоне и об актере драмы, оперетты и эстрады Борисе Самойловиче Борисове (наст. фам. Гурович; 1873 – 1939). [↑](#endnote-ref-581)
608. В черновых набросках к «Мемуарам» есть запись о генеалогии изобразительного решения «Ивана Грозного»: «(Callot в эстетике условного театра) <…> Callot — Mañasco. {271} Mañasco — Грозный. Как странно, что Ив[ан] Грозный стыкается со всей этой линией условного театра, с традицией Callot» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1086. Л. 12 об.). [↑](#endnote-ref-582)
609. Опубл.: Метод. Т. 2. С. 412 – 413. Печатается по публикации. В заметках к исследованию «История крупного плана» есть цикл записей о так называемой «первопланной композиции» и о ее связи с «умственным habitus’ом автора» (Там же. С. 412 – 428). Латинское слово habitus в данном случае лучше всего перевести как «строй». [↑](#endnote-ref-583)
610. Надо полагать, Эйзенштейн имел в виду размышления Мейерхольда о просцениуме из статьи «К постановке “Дон Жуана” Мольера (1910 г.)». Наиболее близок по смыслу следующий отрывок: «А сам просцениум? Наподобие цирковой арены, стиснутой со всех сторон кольцом зрителей, просцениум придвинут близко к публике для того, чтобы на затерялся в пыли кулис ни единый жест, ни единое движение, ни единая гримаса актера». И далее, применительно к спектаклю Александринского театра: «Как заметны выгоды для Мольера, исполняемого на просцениуме, искусственно созданном при всех неблагоприятных условиях современной {272} сцены! Как свободно зажили ничем не стесняемые гротескные образы Мольера на этой сильно выдвинутой вперед площадке» (цит. по: Статьи. Т. 1. С. 194). [↑](#endnote-ref-584)
611. Речь идет о выдвижных площадках («фурках»). Мейерхольд так объяснял необходимость их использования в постановке «Ревизора»: «Здесь я запретил себе делать широкие планы, потому что на это уходит время. Нужно всю эту компанию людей, которые будут играть, поставить на площадку, примерно в пять квадратных аршин, — больше нельзя. То есть уместить их на очень тесной сцене и эту тесную сцену так осветить, чтобы, если даже ночь, было бы светло, потому что мимическая игра тогда вырастает. Если будет так тесно, то ракурсов нам нельзя уже будет делать, как мы привыкли, и нужно очень компактно уместиться, вроде того, как в кино. В кино аппарат захватывает очень мало. Если актер близко к аппарату, то игра, конечно, видна, а если на далеком расстоянии, то там уже не будет видно. <…> Там тоже все очень тесно, но смотреть это нисколько не мешает. Они на этом тесном плане могут показывать, что угодно» (Там же. Т. 2. С. 110). [↑](#endnote-ref-585)
612. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1166. Л. 16. Публикуется впервые. Дневниковая запись подтверждает свидетельства нескольких мемуаристов, утверждавших, что Эйзенштейн взял с собой в эвакуацию в Алма-Ату часть архива Мейерхольда. Речь идет о чемодане с перепиской, переданном Сергею Михайловичу падчерицей Мейерхольда, Татьяной Сергеевной Есениной, на мейерхольдовской даче в Горенках, куда Эйзенштейн приехал, чтобы оценить объем нуждающегося в спасении архива учителя. Есенина рассказала об этом в письме К. Л. Рудницкому (см.: Театр. 1994. № 2. С. 91). Остальная часть архива Мейерхольда была перевезена на дачу Эйзенштейна в Кратово, где документы приняла мать Сергея Михайловича. [↑](#endnote-ref-586)
613. Письма и телеграммы В. Ф. Комиссаржевской к В. Э. Мейерхольду хранятся в той части архива Мейерхольда, которая перешла от Эйзенштейна к М. М. Штрауху и ныне находится в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки. Там же хранятся упомянутые {273} Эйзенштейном телеграмма О. М. Мейерхольд и переписка Мейерхольда с И. Л. Рубинштейн. [↑](#endnote-ref-587)
614. Рубинштейн Ида Львовна (1885 – 1960) — танцовщица и драматическая актриса. Если сведения о переписке Мейерхольда и Комиссаржевской можно было почерпнуть из книги Н. Волкова «Мейерхольд» (М.; Л., 1929. Т. 1. С. 224 – 225), то о содержании переписки Всеволода Эмильевича с Идой Рубинштейн Эйзенштейн мог узнать только из документов архива, бывшего у него на сохранении. [↑](#endnote-ref-588)
615. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1056. Л. 1 – 4 об. Опубл.: Мемуары. Т. 1. С. 216 – 220. Печатается по публикации с уточнениями по автографу. Рукопись датирована: «АлАта 16/Х 43». 8 августа 1943 года Эйзенштейн набросал довольно подробный план сюжетов, которые могли бы войти в его «Мемуары». Приводим лишь фрагмент из этой записи: «Учителя / Мейер / Режиссеры / Смышляев Тихонович Фореггер / Авторы / Арватов Плетнев Павленко Третьяков» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1053. Л. 6 об.). Как видим, Эйзенштейн назвал только одного учителя, поэтому заголовок написанной им через два месяца главки «Мемуаров» переводит множественное число наброска — «учителя» — в единственное. [↑](#endnote-ref-589)
616. Здесь речь идет о пространственных конструкциях из листов металла, проволоки, дерева, веревок и т. д. русского художника Владимира Евграфовича Татлина (1885 – 1953). В 1917 году он работал художником у Мейерхольда на картине «Навьи чары» (по Ф. Сологубу). [↑](#endnote-ref-590)
617. Имеется в виду участие И. А. Аксенова в Гражданской войне. [↑](#endnote-ref-591)
618. Об отношении конструктивистов к работе в театре и о работе Л. С. Поповой над сценическим решением пьесы Ф. Кроммелинка И. А. Аксенов рассказал в статье «Происхождение установки “Великодушного рогоносца”» (Афиша ТИМ. № 3. 1926. С. 7 – 10). [↑](#endnote-ref-592)
619. Речь идет о еженедельных (по понедельникам) дискуссиях в Театре РСФСР Первом по поводу спектакля «Зори». [↑](#endnote-ref-593)
620. {278} В выступлении 15 мая 1922 года на диспуте о «Великодушном рогоносце» Мейерхольд напомнил о «заветах Сары Бернар, предостерегавшей художников театра от таких спектаклей, которые бы всеми принимались». Он заявил, что «актеры и режиссер должны торжествовать только тогда, когда зрительный зал раскалывается», вспоминая премьеру «Балаганчика» А. Блока (см.: Статьи. Т. 2. С. 44). [↑](#endnote-ref-594)
621. Эйзенштейн не смог вспомнить фамилию Николая Павловича Ульянова — русского живописца, графика и театрального художника, автора знаменитого портрета «В. Э. Мейерхольд в костюме Пьеро». [↑](#endnote-ref-595)
622. Закушняк Александр Яковлевич (1879 – 1930) — русский драматический актер, чтец. Сыграл в спектакле «Зори» роль главного героя Жака Эреньена. [↑](#endnote-ref-596)
623. Речь идет о книге «Manrese, ou Les Exercices de Saint Ignace», сборнике духовных упражнений Святого Игнатия Лойолы. См. о ней более подробно в незавершенной главе эйзенштейновской книги «Монтаж» «К. С. и Лойола» (КЗ. № 44. С. 107 – 133; публикация, вступление и комментарии Н. И. Клеймана). [↑](#endnote-ref-597)
624. Эйзенштейн имеет в виду вечер «Студии», имевший место 12 февраля 1915 года. В «Заметках касательно театра» он ссылался на публикацию «замечаний редакции журнала Доктора Дапертутто» на отзывы ежедневной печати об этом вечере (см. с. [25](#_page025) наст. изд.). [↑](#endnote-ref-598)
625. Ироническое искажение названия общества художников «Мир искусства». [↑](#endnote-ref-599)
626. Пародийное переиначивание имени и фамилии преподавателя ГВЫТМ Людмилы Ивановны Гетье (mille — *фр*. тысяча; Готье — героиня романа и пьесы Александра Дюма-сына «Дама с камелиями»), ниже — ее профессия: «баллерина». [↑](#endnote-ref-600)
627. Речь идет об Александре Федоровиче Гетье (1894 – 1937) — преподавателе бокса в ГВЫТМе. [↑](#endnote-ref-601)
628. Битва при Фарсале (Египет) между войсками Помпея и Юлия Цезаря состоялась в 48 году до н. э. По знаку Цезаря пехотинцы из засады напали на превосходившие их числом отряды всадников Помпея, «ударяя направленными вверх копьями прямо в лицо», так что, «не вынеся отчаянной атаки и ударов в рот и глаза», конница в беспорядке бежала (Аппиан. Гражданские войны, кн. II.). [↑](#endnote-ref-602)
629. Речь идет о разделении (от *лат*. disgredere) понятий «позы» и «ракурса». [↑](#endnote-ref-603)
630. Имеется в виду роль лорда Генри в фильме «Портрет Дориана Грея» (по роману Оскара Уайльда), поставленном Мейерхольдом в 1915 году. [↑](#endnote-ref-604)
631. Мейерхольд возглавлял ТЕО Наркомпроса до 1 мая 1921 года. [↑](#endnote-ref-605)
632. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1053. Л. 1 – 8. Опубл.: Театр. 1993. № 3. С. 157 – 158; Мемуары. Т. 1. С. 224 – 227. Печатается по последней публикации. На автографе дата «10/IX 44». [↑](#endnote-ref-606)
633. Имеется в виду Николай Андреевич Райх (1862 – 1942), отец Зинаиды Райх. [↑](#endnote-ref-607)
634. Речь идет о Татьяне Сергеевне Есениной (1918 – 1992) — дочери З. Н. Райх и С. А. Есенина. Ее коррективы к рассказу Эйзенштейна см. в письме К. Л. Рудницкому (Театр. 1994. № 3. С. 146 – 147). [↑](#endnote-ref-608)
635. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1069. Л. 11 об. Опубл.: Мемуары. Т. 1. С. 283. Печатается по публикации. На автографе дата «12.VI.46». [↑](#endnote-ref-609)
636. Козинцев Григорий Михайлович (1905 – 1973) — советский кинорежиссер. [↑](#endnote-ref-610)
637. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1073. Л. 12 об. – 21. Опубл.: Знамя. 1960. № 10. С. 173 – 176; ИП. Т. 1. С. 305 – 310; Мемуары. Т. 1. С. 352 – 358. Печатается по последней публикации с уточнениями по автографу. {289} Фрагмент входит в отрывок «And so — there you have it», датированный автором «18. VI.46». Эйзенштейн обдумывал разные варианты трактовки фигуры Мейерхольда. Был среди них и образ «кумира». 16 мая 1946 года режиссер записал: «“Прикоснуться” к far away <далеким. — *англ*.> кумирам — кумирам unattainable <недостижимым. — *англ*.>. Крэг. Мейер. “Любовь к трем ап[ельсинам]”. The dreams go true <мечты сбываются. — *англ*.>: у Мейера учусь, с Крэгом дружу. С автором нынешних “3 ап[ельсинов]” — С. С. [Прокофьевым] — работаю» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1060. Л. 4). Однако в конце концов Сергей Михайлович выбрал другой вариант — образ «отца». [↑](#endnote-ref-611)
638. См. об этом более подробно в «Мемуарах» (Т. 1. С. 337 – 341). [↑](#endnote-ref-612)
639. В синодальном переводе эта ветхозаветная заповедь звучит так: «Почитай отца твоего и мать твою, [чтобы тебе было хорошо и] чтобы продлились дни твои на земле, которую Господь, Бог твой, дает тебе» (Исход 20 : 12). [↑](#endnote-ref-613)
640. Слова из арии Индийского гостя оперы Н. А. Римского-Корсакова «Садко». [↑](#endnote-ref-614)
641. Портрет Иды Львовны Рубинштейн был написан Валентином Серовым в 1910 году. [↑](#endnote-ref-615)
642. Ошибка Эйзенштейна: спектакль был поставлен Мейерхольдом в парижском театре «Шатле». [↑](#endnote-ref-616)
643. Речь идет о решении Мейерхольдом гоголевской «немой сцены» в финале спектакля «Ревизор», когда режиссер подменял живых актеров куклами в человеческий рост. [↑](#endnote-ref-617)
644. Романс Нины для постановки «Маскарада» в Александринском театре написал А. К. Глазунов. [↑](#endnote-ref-618)
645. Персонаж сказки Гофмана «Золотой горшок», тревоживший воображение Эйзенштейна с юности. См. финал одной из записей «Заметок касательно театра» (14 августа 1919 года): «А в другом отношении — разве не дорог нам этот “вывод”, предполагающий в нас — марионетках — не только Линдгорста (“Der golden Topf” Hoffmann) — архивариуса, но, может быть, и больше, чем кажется: Lindchorst’а — Salamander’а, фантастического короля духов» (Мнемозина. С. 243). [↑](#endnote-ref-619)
646. В автографе (л. 13) здесь помета Эйзенштейна: «cf. <сравни> записки экстатиков». [↑](#endnote-ref-620)
647. В архиве Эйзенштейна сохранилась запись лекции Аксенова об английском театре (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 895. Л. 19 об.). Там, в частности, можно прочесть: «3 интриги Шекспировск[ой] драмы. Драма превратности. Драма любви. Комические интермедии». По всей вероятности, восторг Сергея Михайловича относится к более поздним впечатлениям: так, в книге И. Аксенова «Шекспир» (М., 1937), в главе «Тройственная композиция трагедии» (с. 310 – 311), Эйзенштейн отчеркнул абзац: «В своих настоящих трагедиях, серия которых открывается “Гамлетом”, Шекспир неизменно излагает действие в противопоставлении трех героев. Один безраздельно исповедует ложный принцип (старый, феодальный или устарелый — аморалистический); другой старается овладеть средствами преодолеть веления старого мира; и третий всецело стоит на почве нового сознания. Главным образом трагедии, носителем ее конфликта является, конечно, средний герой. Его внутренняя победа над собственным противоречием сознания и развязывает трагедию, превращая, скажем, Гамлета, одолевшего в себе Лаэрта, в Фортинбраса, поднимая Макбета до Макдуфа и Отелло до Дездемоны». [↑](#endnote-ref-621)
648. {290} «В кулисах Души» — монодрама Н. Н. Евреинова, поставленная им в театре «Кривое зеркало». Пьеса напечатана: *Евреинов Н*. Драматические сочинения: В 3 т. Пг., 1923. Т. III: Пьесы из репертуара «Кривого зеркала». О ее постановке см.: *Тихвинская Л*. Кабаре и Театры миниатюр в России, 1908 – 1917. М., 1995. С. 280 – 282. [↑](#endnote-ref-622)
649. Слияние остатков труппы Театра РСФСР Первого, руководимого Вс. Э. Мейерхольдом, и труппы бывшего театра К. Н. Незлобина состоялось в январе 1922 года. Этот коллектив получил название Театра актера и просуществовал до конца сезона 1921/22. [↑](#endnote-ref-623)
650. Синицын Владимир Андреевич (1893 – 1930) — русский драматический актер. [↑](#endnote-ref-624)
651. Имеется в виду храм Спасо-Преображения на горе Нередица близ Новгорода, построенный в 1198 году. Разрушен в годы Второй мировой войны. [↑](#endnote-ref-625)
652. Речь идет о графическом листе художника Николая Николаевича Сапунова «Мистическое собрание» (темпера; 1909), хранящемся в Государственной Третьяковской галерее. Эйзенштейн ошибается: это не эскиз к спектаклю 1906 года, а своего рода воспоминание о его сценическом решении. [↑](#endnote-ref-626)
653. Гильбер Иветт (1867 – 1944) — французская эстрадная певица. О встрече с ней Эйзенштейн рассказал в главе «Дама в черных перчатках» (Мемуары. Т. 1. С. 210 – 215). Как раз в финале этой главки по ассоциации Сергей Михайлович и описывает первую свою встречу с Мейерхольдом. [↑](#endnote-ref-627)
654. Перечень тех, с кем встречался Эйзенштейн, достаточно велик и эксцентричен (для эпатажа в него включена и знаменитая голливудская овчарка Рин-Тин-Тин). Зигфельд Флоренц (1807 – 1932) — американский театральный деятель, создатель ревю; Мистенгет (наст. имя и фам. Жанна Буржуа; 1872 – 1956) — французская певица; Корнелл Кэтрин (Катрин; 1898 – 1974), Фонтенн Линн (1887 – 1983), Лундт Альфред (1892 – 1977) — американские драматические актеры; Назимова Алла Александровна (наст. имя и фам. Аделаида Яковлевна Левентон; 1879 – 1945) — русская и американская артистка театра и кино; Монтегюс (наст. имя и фам. Гастон Брунствик; 1872 – 1952) — французский шансонье; Меллер Ракель (наст. имя и фам. Франциска Маркес Лопес; 1888 – 1962) — испанская эстрадная певица; Джолсон Ол (наст. имя и фам. Иосиф Розенблатт; 1883 – 1950) — американский эстрадный певец и киноартист; Барнум Финеас Тейлор (1810 – 1891), Бейли Джеймс Антони (1846 – 1906) — американские цирковые антрепренеры; Карнера Примо (1906 – 1967), Шмелинг Макс (род. 1905) — итальянский и немецкий боксеры; принц Уэльский (позже, январь – декабрь 1936 года, — Эдуард VIII; 1894 – 1972) — член британской королевской семьи; Уточкин Сергей Исаевич (1876 – 1916) — один из первых русских авиаторов; Кутан Джекки (1914 – 1984) — американский киноактер; Фэрбенкс Дуглас (наст. имя и фам. Дуглас Элтон Томас Ульман; 1883 – 1939) — американский киноартист; Плевицкая (наст. фам. Винникова) Надежда Васильевна (1884 – 1941?) — русская эстрадная певица; Сухомлинов Владимир Александрович (1848 – 1926), Брусилов Алексей Алексеевич (1853 – 1926), Куропаткин Алексей Николаевич (1848 – 1925) — русские военные деятели; Ллойд Джордж Дэвид (1863 – 1945) — английский политический деятель; Гарбо (наст. фам. Густафссон) Грета (1905 – 1990) — шведская и американская киноактриса; Дитрих Марлен {291} (наст. имя и фам. Мария Магдалена фон Лош; 1901 – 1992) — немецкая и американская киноактриса. [↑](#endnote-ref-628)
655. Речь идет о спектакле Первой студии МХТ «Потоп» по пьесе Г. Бергера (режиссер Е. Б. Вахтангов). Роль Фрезера на премьере 14 декабря 1915 года играл Михаил Чехов, в дальнейшем эту роль исполнял и Вахтангов. Спектакль имел долгую сценическую жизнь. [↑](#endnote-ref-629)
656. Вспоминая о работе над этим спектаклем в лекции во ВГИКе (25 сентября 1933 года), Эйзенштейн дал более рационализированную версию: «Когда я был в 21 – 22 году в режиссерском техникуме у Мейерхольда, он говорил в течение года изумительно интересные вещи, главным образом, мемуарно-скандального порядка. Скажем, как подойти к человеку, как ему начать показывать. Если ему так реагировать, то вправе ли он как актер реагировать именно так или не вправе? Должен так делать или не должен? На мое счастье, в 22 году весной к Мейерхольду прикрепили театр Незлобина. И вот надо было загрузить этот театр какой-то работой. Мейерхольд имеет огромную любовь к пьесе “Нора” Ибсена, он ставил ее раз восемь. И тогда в течение 3‑х репетиций сделал пьесу. И здесь в собранном виде мы имели процесс, как режиссер делает вещь, минус кабинетная сторона работы, когда он разрабатывает планы, когда он обдумывает, как ему ставить. За эти три репетиции все стало ясно, как делается. Совершенно ясно, что знаешь, чего не знаешь, в чем состоит режиссерский труд. От начала до конца весь спектакль был составлен на глазах. Это самая лучшая школа» (Музей кино. Фонд Г. Л. Рошаля и В. П. Строевой). [↑](#endnote-ref-630)
657. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1074. Л. 15 об. – 22 об. Опубл.: ИП. Т. 1. С. 415 – 422 (первоначальный вариант текста, под заглавием «Цвейг — Бабель — Толлер — Мейерхольд — Фрейд»); Мемуары. Т. 1. С. 78 – 85 (первоначальный вариант текста, под заглавием «Семейная хроника»). Печатается по автографу. Первоначальный вариант главы, куда вошел публикуемый текст, был написан 29 и 30 мая 1946 года. Позднее Эйзенштейн решил разделить написанную в мае главу на два фрагмента — «Мейерхольд и К. С.» и «Стефан Цвейг. Эрнст Толлер. Бабель о Фрейде» (см.: РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1060. Л. 25). 29 июня 1946 года он принял окончательное решение о вычленении фрагмента о Мейерхольде и, заключив новый заголовок «Мейер — Фрейд» в рамку, перенумеровал красным карандашом вошедшие в него страницы ранее написанной главы «Семейная хроника» с 1 по 10. Не вошедшие в главу «Мейер — Фрейд» куски получили заглавие «Цвейг — Бабель — Толлер», так же заключенное в рамку. На л. 23 автографа Эйзенштейн сделал приписку: «NB о Бабеле отдельно еще». Таким образом, мы впервые можем напечатать эту главу «Мемуаров», следуя авторским намерениям. [↑](#endnote-ref-631)
658. Стефан Цвейг приехал в Москву в сентябре 1928 года на празднование столетия со дня рождения Льва Толстого. Эйзенштейна он посетил в его комнате на Чистых Прудах 14 сентября. [↑](#endnote-ref-632)
659. «Смятение чувств» — новелла (1927) Стефана Цвейга о гомоэротической влюбленности стареющего профессора филологии в своего юного студента. [↑](#endnote-ref-633)
660. «Фрейд», «Месмер», «Мэри Беккер Эдди» — части трилогии Стефана Цвейга «Врачевание и психика» (1931). [↑](#endnote-ref-634)
661. Здесь Эйзенштейн вписал в скобках: «проверить форму стола и день недели по Виттельсу» — книге Ф. Виттельса «Sigmund Freud, der Mann, die Lehre, die Schule» (Wien, 1924). С 1902 года в квартире Фрейда по средам проходили дискуссии о психоанализе, в которых принимали участие А. Адлер, Р. Райтлер. М. Кахане, В. Штекель и др. [↑](#endnote-ref-635)
662. «Афинская школа» — фреска Рафаэля в Ватикане: в центре композиции изображены Платон и Аристотель. Имя Фрейда — Зигмунд — совпадает с именем одного из главных героев оперы Вагнера «Валькирия». [↑](#endnote-ref-636)
663. Речь идет об австрийских психологах Вильгельме Штекеле и Альфреде Адлере (1870 – 1937) и швейцарском психологе и философе Карле Густаве Юнге (1875 – 1961). [↑](#endnote-ref-637)
664. Здесь Эйзенштейн вписал в скобках: «проверить имя отца Эдипа по Ранку “Inzest. Problem”». Однако он ошибся не в имени отца Эдипа Лайя (Лайоса), а в имени матери: не Меропа, а Иокаста. [↑](#endnote-ref-638)
665. Впрочем, более подробные и злые языки древности донесли до нас чрезвычайно неожиданные и любопытные детали причин и поводов схватки Эдипа со своим отцом, которые мы обычно знаем только по версии Софокла [И здесь в скобках Эйзенштейн написал: «проверить». — *Ред*.]. [↑](#footnote-ref-29)
666. {297} За этими риторическими стилистическими оборотами Эйзенштейна совершенно пропадает реальная сторона событий. См. о ней в нашей статье «Записка Райх» (КЗ. № 51. С. 67 – 73). [↑](#endnote-ref-639)
667. Мейерхольд ставил пьесу Ибсена «Привидения» с труппой «Товарищества новой драмы» дважды: в 1904 году — в Херсоне, в 1906‑м — в Полтаве. [↑](#endnote-ref-640)
668. Как известно, Мейерхольд после реорганизации МХТ в 1902 году покинул театр (как и еще несколько актеров, не включенных в число «пайщиков»); второй раз он ушел из МХТ в 1905 году, после того как К. С. Станиславский так и не решился открыть Театр-Студию. Эти факты можно описывать объективно-исторически (хотя возможны и существуют разные интерпретации). Здесь Эйзенштейн истолковывает события, следуя версии, предложенной ему в свое время Зинаидой Райх: «… Вам необходимо уйти от М‑да, как М‑д ушел когда-то от Станиславского». Сергей Михайлович не привязывает мейерхольдовский «разрыв со Станиславским» в какому-либо точному хронологическому отрезку, относя это событие к «творческой юности учителя». [↑](#endnote-ref-641)
669. Имеются в виду события 1938 года, когда после закрытия Театра им. Мейерхольда Станиславский пригласил впавшего в немилость режиссера в свой Оперный театр. Там Мейерхольд завершил начатую Константином Сергеевичем работу над постановкой оперы Дж. Верди «Риголетто» (премьера — 10 марта 1939 года). [↑](#endnote-ref-642)
670. Речь здесь идет о времени после возвращения (май 1932 года) Эйзенштейна из зарубежной поездки. [↑](#endnote-ref-643)
671. Рустем и Сухроб (Зораб) — герои эпизода эпической поэмы Абуль Касима Фирдоуси «Шахнамэ» (934 – 941), одного из ключевых для понимания мира произведений Эйзенштейна текстов: см. об этом главу [«Формулы жизни»] в «Мемуарах» (Т. 2. С. 288 – 290). [↑](#endnote-ref-644)
672. {298} Опубл.: Мемуары. Т. 2. С. 246 – 251. Печатается по публикации. На рукописи дата — «9.VIII.1946». Эта своего рода дневниковая запись была сделана Эйзенштейном сразу же после смерти матери — Юлии Ивановны Эйзенштейн (урожд. Конецкая; 1875 – 1946). [↑](#endnote-ref-645)
673. Хмелев Николай Павлович (1901 – 1945) — драматический актер. Играл роль Отца во второй редакции фильма Эйзенштейна «Бежин луг» (1936 – 1937). О причинах охлаждения отношений с актером Сергей Михайлович рассказал в главе «Премия за Грозного» «Мемуаров»: «А позже, в 42‑м году, когда незадолго до сталинградских боев я прилетел в Москву, он вломился ко мне в номер гостиницы, осыпая пьяными упреками за то, что не его я пригласил играть Грозного у меня в картине» (Мемуары. Т. 2. С. 284). [↑](#endnote-ref-646)
674. Кадочников Валентин Иванович (1911 – 1942) — ученик Эйзенштейна, режиссер и художник объемного мультипликационного фильма. Его памяти Сергей Михайлович посвятил статью, опубликованную только в 1969 году (ИП. Т. 5. С. 451 – 453). Судьба Кадочникова стала одной из тем поэмы В. Луговского «Город снов», вдохновленной алма-атинским периодом жизни создателя «Ивана Грозного». [↑](#endnote-ref-647)
675. В набросках к «Мемуарам» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1060. Л. 26) упоминается о «единственной встрече с К. С.», имевшей место в 1927 году в Ленинграде, когда Эйзенштейн снимал там фильм «Октябрь». [↑](#endnote-ref-648)
676. Речь идет о Елизавете Сергеевне Телешевой (1892 – 1943) — «гражданской жене» Сергея Михайловича. Она снималась в первой редакции фильма «Бежин луг», была ассистентом режиссера на второй редакции этой картины и на «Александре Невском», а также ассистентом Эйзенштейна по преподавательской деятельности во ВГИКе. [↑](#endnote-ref-649)
677. Опубл.: КЗ. № 36/37. С. 201 – 202.

Рабочая запись к книге «Пушкин и Гоголь» — последнему труду Эйзенштейна, пронизанному автобиографическими мотивами. [↑](#endnote-ref-650)
678. «Молодая гвардия» (по роману А. Фадеева) — спектакль, поставленный Н. П. Охлопковым в Московском театре драмы. [↑](#endnote-ref-651)
679. Речь идет о Владимире Николаевиче Яхонтове (1899 – 1945) — мастере художественного слова. Начинал он как драматический актер в Третьей студии МХТ. В 1924 – 1925 годах работал у Мейерхольда; в спектакле «Учитель Бубус» играл барона Тэша Фейервари. [↑](#endnote-ref-652)
680. Имеется в виду фотопортрет Мейерхольда, подаренный Эйзенштейну с надписью: «Горжусь учеником, уже ставшим мастером. Люблю мастера, уже создавшего школу. Этому ученику, этому мастеру — С. Эйзенштейну мое поклонение. Москва. 22.VI.1936. Вс. Мейерхольд». Портрет опубликован: Статьи. Т. 2. С. 464/465. [↑](#endnote-ref-653)
681. В спектакле по трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» Мейерхольд играл роль Грозного в очередь с К. С. Станиславским (премьера — 29 сентября 1899 года). Мейерхольд начал играть эту роль с шестого представления. [↑](#endnote-ref-654)
682. Шуб Эсфирь Ильинична (1894 – 1959) — советский режиссер документального кино. Работала секретарем Мейерхольда, когда он возглавлял ТЕО Наркомпроса (см. об этом: *Шуб Э*. Жизнь моя — кинематограф. М., 1972. С. 39 – 40). [↑](#endnote-ref-655)
683. {301} РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 405. Л. 20. Публикуется впервые. Цитата из Гоголя была выписана Эйзенштейном ранее (Там же. Ед. хр. 404. Л. 12; вставлена там, где им указано: «см. цитату»). Дальше Эйзенштейн уточняет обстоятельства возникновения навязчивой идеи: «… предрасположенность к obsession должна быть *гигантской*: так не придумаешь, как это списано с себя Гоголем! И на самых рубежах появления объекта obsession на всю жизнь — Пушкина…» (Там же. Ед. хр. 405. Л. 20). [↑](#endnote-ref-656)
684. Опубл.: ИП. Т. 3. С. 593. Печатается по публикации. Лекция была прочитана Эйзенштейном на режиссерском факультете ВГИКа в марте 1947 года. [↑](#endnote-ref-657)
685. Рисунки Мейерхольда к «Маскараду» ныне находятся в Отделе рукописей Российской государственной библиотеке (коллекция М. М. Штрауха). [↑](#endnote-ref-658)
686. Речь идет об Иване Ивановиче (наст. имя — Иоганнес) Лейстикове (1892 – 1967), работавшем в ГосТИМе в 1931 – 1934 годах. Спектакль «Дама с камелиями» он оформлял по плану Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-659)
687. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1380. Опубл.: Искусство кино. 1949. № 5. С. 7 – 9; ИП. Т. 5. С. 181 – 197 (в авторской редакции). Печатается по последней публикации. На автографе авторская дата — 24 октября 1947 года. [↑](#endnote-ref-660)
688. «Сонька — Золотая ручка» — название серии фильмов о приключениях авантюристки Софии Блювштейн (1914 – 1916). «Сильный человек» — фильм (1917) Мейерхольда по роману С. Пшибышевского. «Дядя Пуд» — серия комических картин с постоянным персонажем (1913 – 1916). «Навьи чары» — незавершенная работа Мейерхольда (по Ф. Сологубу). «Девьи горы» (1919) — фильм режиссера А. Санина (сорежиссер и оператор Ю. Желябужский). [↑](#endnote-ref-661)
689. Здесь речь идет о популярных в период между двумя русскими революциями писателях: Анастасии Алексеевне Вербицкой (1861 – 1928); Евдокии Апполоновне Нагродской (урожд. Головачева; 1868 – 1930) и Михаиле Петровиче Арцыбашеве (1878 – 1927), многие литературные произведения которых были экранизированы. «Санин» — скандально известный роман (1907) Арцыбашева. Более подробно об отношении Эйзенштейна к творчеству этих писателей см. в главе «Ключи счастья (Второе письмо о цвете)» «Мемуаров» (Т. 2. С. 185 – 187). [↑](#endnote-ref-662)
690. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1376. Опубл.: Искусство кино. 1948. № 2. С. 5 – 7 (фрагмент; первая посмертная публикация Эйзенштейна); ИП. Т. 3. С. 433 – 486 (полностью). Печатается по последней публикации. [↑](#endnote-ref-663)
691. Из них наиболее известны: Джованни Мария Галли (1619 – 1665), прозванный Бибиена; его сыновья Фердинандо (1657 – 1743) и Франческо (1659 – 1739); внуки Антонио (1700 – 1774) и Джузеппе (1696 – 1756). Представители этого семейства работали в Италии, Германии, Голландии и России. [↑](#endnote-ref-664)
692. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1180. Л. 59. Опубл.: Метод. Т. 2. С. 583. Печатается по публикации с незначительными уточнениями по автографу. Последняя дневниковая запись С. М. Эйзенштейна. Авторская дата «7I48». [↑](#endnote-ref-665)
693. М. А. Бойтлер — директор кинотеатра «Малая Дмитровка, 6», многие деятели искусства были благодарны ему за возможность бесплатного посещения киносеансов в юности. [↑](#endnote-ref-666)
694. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1058. Л. 9 – 12. Опубл.: Мемуары. Т. 1. С. 221 – 223. Печатается по публикации.

Авторская дата — «Москва. 10/IX 44». [↑](#endnote-ref-667)
695. Строка из второго куплета песни Александра Вертинского «Лиловый негр»: «Последний раз я видел Вас так близко. / В пролеты улиц Вас умчал авто. / {308} Мне снилось, что теперь в притонах Сан-Франциско / Лиловый негр Вам подает манто». [↑](#endnote-ref-668)
696. В книге «Заметки о прозе Пушкина» (1937) Виктор Шкловский предположил, что в эпиграфах повести Пушкина «Капитанская дочка» важны не только приведенные строки, но и предшествующие им и следующие за ними, где скрыты важные для понимания произведения смыслы. [↑](#endnote-ref-669)
697. Имеется в виду изображение соборов в театральных декорациях художника Александра Головина, в частности в оформлении оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского в Мариинском театре (корректура постановки Мейерхольда; премьера — 6 января 1911 года). Может быть, скрытая отсылка к неосуществленному спектаклю Мейерхольда «Борис Годунов» по трагедии Пушкина, репетиции которого шли с 23 марта 1936 года по 5 мая 1937‑го в ГосТИМе. Следует иметь в виду, что сам Эйзенштейн в конце 30‑х годов, работая над замыслом фильма о Пушкине, сделал раскадровку монолога Бориса Годунова «Достиг я высшей власти…» (см.: Искусство кино. 1959. № 3. С. 111 – 130). [↑](#endnote-ref-670)
698. Упоминание колокольни Ивана Великого указывает, что событие могло иметь место в Кремле. Но Эйзенштейн в 30‑е годы был там только один раз — 17 февраля 1939 года, на вручении ему ордена Ленина. Появление Мейерхольда в Кремле в этот день было невозможно — в это время он был в глубокой опале. Кроме того, литературные особенности главы — см. об этом ниже, [в нашей статье](#_page309) — наталкивают на мысль о том, что Эйзенштейн описывает воображаемую встречу («виртуальную», как принято говорить сейчас). О взаимоотношении реальности события и стиля его описания Эйзенштейном см. также в нашей статье «Записка Райх» (КЗ. № 51). [↑](#endnote-ref-671)
699. См.: Мемуары. Т. 2. С. 473. [↑](#endnote-ref-672)
700. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1548. Л. 64 – 65 об. [↑](#endnote-ref-673)
701. Там же. Ед. хр. 726. [↑](#endnote-ref-674)
702. См.: Мнемозина. С. 198 – 199. [↑](#endnote-ref-675)
703. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1098. Л. 12 – 12 об. [↑](#endnote-ref-676)
704. Мнемозина. С. 222. [↑](#endnote-ref-677)
705. Там же. С. 224. [↑](#endnote-ref-678)
706. Там же. С. 223. [↑](#endnote-ref-679)
707. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 888. Л. 122. [↑](#endnote-ref-680)
708. {344} Там же. Ед. хр. 1548. Л. 90 об. [↑](#endnote-ref-681)
709. См.: Мнемозина. С. 217 – 220. [↑](#endnote-ref-682)
710. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1548. Л. 79. [↑](#endnote-ref-683)
711. Там же. Л. 130 об. [↑](#endnote-ref-684)
712. Там же. Л. 124. [↑](#endnote-ref-685)
713. См.: Там же. Ед. хр. 725. Л. 1. [↑](#endnote-ref-686)
714. См.: Там же. Ед. хр. 726. Л. 1 – 4 об. [↑](#endnote-ref-687)
715. Там же. Ед. хр. 1549. Л. 10 – 10 об. [↑](#endnote-ref-688)
716. Там же. Оп. 2. Ед. хр. 1100. Л. 52 об. [↑](#endnote-ref-689)
717. Там же. Оп. 1. Ед. хр. 891. Л. 5 об. [↑](#endnote-ref-690)
718. Там же. Оп. 2. Ед. хр. 1100. Л. 73 об. [↑](#endnote-ref-691)
719. Там же. Оп. 1. Ед. хр. 890. Л. 1. [↑](#endnote-ref-692)
720. Статьи. Т. 1. С 226. [↑](#endnote-ref-693)
721. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 890. Л. 1. [↑](#endnote-ref-694)
722. Там же. Л. 1 об. [↑](#endnote-ref-695)
723. Там же. Л. 2 об. [↑](#endnote-ref-696)
724. Там же. Л. 1 об. [↑](#endnote-ref-697)
725. Там же. Л. 2. [↑](#endnote-ref-698)
726. Там же. Л. 2 об. [↑](#endnote-ref-699)
727. Там же. Оп. 2. Ед. хр. 747. Л. 16. [↑](#endnote-ref-700)
728. См.: Там же. Оп. 1. Ед. хр. 891. Л. 3 об. – 5 об. [↑](#endnote-ref-701)
729. Мнемозина. С. 197. [↑](#endnote-ref-702)
730. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1103. Л. 67. [↑](#endnote-ref-703)
731. Там же. Л. 25. [↑](#endnote-ref-704)
732. Там же. Л. 30. [↑](#endnote-ref-705)
733. Метод. Т. 2. С. 484. [↑](#endnote-ref-706)
734. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 397. Л. 11. [↑](#endnote-ref-707)
735. ИП. Т. 3. С. 518 – 519. [↑](#endnote-ref-708)
736. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1152. Л. 3 – 4. [↑](#endnote-ref-709)
737. См. письмо к матери от весны 1919 года: Там же. Оп. 1. Ед. хр. 1548. Л. 81. [↑](#endnote-ref-710)
738. *Иоффе И*. Культура и стиль. Система и принципы социологии искусства. Л., 1927. С. 439. [↑](#endnote-ref-711)
739. Там же. С. 362. [↑](#endnote-ref-712)
740. См.: Записка Райх // КЗ. № 51. С. 67 – 73. [↑](#endnote-ref-713)
741. Т. С. Есенина о В. Э. Мейерхольде и З. Н. Райх. Письма К. Л. Рудницкому. М., 2003. [↑](#endnote-ref-714)
742. См.: Мемуары. Т. 1. С. 412. [↑](#endnote-ref-715)
743. Там же. Т. 2. С. 212. [↑](#endnote-ref-716)
744. См.: Метод. Т. 1. С. 191 – 192. [↑](#endnote-ref-717)
745. Мемуары. Т. 2. С. 241; в оригинале по-английски, перевод наш. [↑](#endnote-ref-718)
746. См.: КЗ. № 36/37. С. 180. [↑](#endnote-ref-719)
747. Там же. С. 202 – 203. [↑](#endnote-ref-720)
748. См.: Там же. С. 194, 193. [↑](#endnote-ref-721)
749. Там же. С. 215. [↑](#endnote-ref-722)
750. См.: Мемуары. Т. 1. С. 324 – 326. [↑](#endnote-ref-723)