В.Э.МЕЙЕРХОЛЬД

**СТАТЬИ ПИСЬМА РЕЧИ БЕСЕДЫ**

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

1891-1917

Издательство "Искусство" Москва 1968

792 С М42

Составление, редакция текстов и комментарии А. В. ФЕВРАЛЬСКОГО

Общая редакция и вступительная статья Б. И. РОСТОЦКОГО

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

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

Художественный редактор Г. К. Александров

Технический редактор М. П. Ушкова

Корректор А. А. Позина

А-06421. Сдано в набор 19/1-67 г. Подписано в печать 14/XII-67 г. Формат бумаги 70X90Vi6. Бумага типографґская Љ 1 и тифдручная. Усл. п. л. 27,934. Уч.-изд. л. 25,009 Тираж 30.000. Изд. Љ 4372. Издательство "Искусство", Москва, К-51, Цветной бульвар, 25. Заказ 23. Текст набран и отпечатан в типографии Љ 20. Иллюстрации отпечатаны в типографии Љ 2 Московская типография Љ 20 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР Москва, 1-й Рижский пер., 2

В. Э. МЕЙЕРХОЛЬД И ЕГО ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ.

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ 1891-1917. 45

ИЗ ДНЕВНИКА 1891 ГОДА.. 45

ИЗ ПИСЕМ К О. М. МЕЙЕРХОЛЬД.. 46

I 46

II 46

III 46

IV.. 46

V.. 47

VI 47

ПИСЬМА А. Н. ТИХОНОВУ (СЕРЕБРОВУ) 48

I 48

II 48

ИЗ НАБРОСКОВ 1901-1902 ГОДОВ.. 50

I. <ИЗ ЗАПИСЕЙ 1901 ГОДА>. 50

II. ЛИСТКИ, ВЫПАВШИЕ ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ (ПО ПОВОДУ КРАСНОГО ПЕТУХА" Г. ГАУПТМАНА) (1901 г.) 50

III. ИЗ ПИСЬМА К НЕИЗВЕСТНОМУ ЛИЦУ.. 51

ПИСЬМА А. П. ЧЕХОВУ.. 53

I 53

II 53

III 54

IV.. 58

V.. 59

VI 60

VII 61

ПИСЬМО К. С. СТАНИСЛАВСКОМУ.. 63

К ПРОЕКТУ НОВОЙ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ТРУППЫ ПРИ МОСКОВСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ (1905 г.) 64

ПИСЬМО В. Я. БРЮСОВУ.. 66

ИЗ ПИСЕМ К О. М. МЕЙЕРХОЛЬД.. 67

I 67

II 67

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО ПЕРЕД ПРЕМЬЕРОЙ СМЕРТИ ТЕНТАЖИЛЯ" В ТИФЛИСЕ. 69

ИЗ ПИСЬМА К О. М. МЕЙЕРХОЛЬД.. 70

ТЕЛЕГРАММА МОСКОВСКОМУ ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ТЕАТРУ.. 71

ПИСЬМО К. С. СТАНИСЛАВСКОМУ.. 72

О ТЕАТРЕ. 73

ПРЕДИСЛОВИЕ. 74

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ К ИСТОРИИ И ТЕХНИКЕ ТЕАТРА (1907 г.) 76

I. ТЕАТР-СТУДИЯ.. 76

II. НАТУРАЛИСТИЧЕСКИЙ ТЕАТР И ТЕАТР НАСТРОЕНИЯ.. 81

III. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРЕДВЕСТИЯ О НОВОМ ТЕАТРЕ. 88

IV. ПЕРВЫЕ ПОПЫТКИ СОЗДАНИЯ УСЛОВНОГО ТЕАТРА.. 91

V. УСЛОВНЫЙ ТЕАТР. 103

К ПОСТАНОВКЕ "ТРИСТАНА И ИЗОЛЬДЫ" НА МАРИИНСКОМ ТЕАТРЕ 30 ОКТЯБРЯ 1909 ГОДА.. 107

I 107

II 111

III 113

IV.. 116

ВТОРАЯ ЧАСТЬ. ИЗ ДНЕВНИКА (1907-1912) 120

I. MAX REINHARDT (BERLINER KAMMERSPIELE) (1907 г.) 120

II. EDWARD GORDON CRAIG (1909 г.) 123

III (1908 г.) 124

IV (1909 г.) 127

V (1910 г.) 138

VI. РУССКИЕ ДРАМАТУРГИ (Опыт классификации, с приложением схемы развития русской драмы) (1911 г.) 139

VII. "СТАРИННЫЙ ТЕАТР" В С.-ПЕТЕРБУРГЕ (первый период) 1908 г.) 145

VIII. К ПОСТАНОВКЕ "ДОН ЖУАНА" МОЛЬЕРА (1910 г.) 146

IX. ПОСЛЕ ПОСТАНОВКИ "TPИCTAHA И ИЗОЛЬДЫ" (1910 г.) 150

X. О ПОСТАНОВКЕ "ЦЕЗАРЯ И КЛЕОПАТРЫ" НА СЦЕНЕ НОВОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА (Рецензия) (1910 г.) 152

XI. ИЗ ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК.. 153

ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ. 155

БАЛАГАН (1912 г.) 155

I 155

II 162

ПРИЛОЖЕНИЕ. 172

РЕЖИССЕРСКИЕ РАБОТЫ 1905-1912. 172

ПРИМЕЧАНИЯ К СПИСКУ РЕЖИССЕРСКИХ РАБОТ.. 177

<А. К. ЛЯДОВ> (1914 г.) 191

<А. Н. СКРЯБИН> (1915 г.) 192

СВЕРЧОК НА ПЕЧИ, ИЛИ У ЗАМОЧНОЙ СКВАЖИНЫ (1914-1915 гг.) 193

БЕНУА-РЕЖИССЕР (1915 г.) 196

СУЛЕРЖИЦКИЙ.. 222

"МАСКАРАД" (первая сценическая редакция) 223

I. <О ПОДГОТОВКЕ К ПОСТАНОВКЕ> (1911 г.) 223

II. "МАСКАРАД" НА СЦЕНЕ АЛЕКСАНДРИЙСКОГО ТЕАТРА. 223

III. БЕСЕДА ОБ АРБЕНИНЕ ПОСЛЕ ВТОРОЙ СЧИТКИ (21 августа 1911 г.) 223

IV. ПЕРВЫЕ НАБРОСКИ К СТАТЬЕ (1911 г.?) 224

V. <ИЗ ЗАПИСЕЙ> (1911 г.) 225

VI. <О ДРАМАТУРГИИ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА> <1915 г.) 226

VII. <ПЕРЕД ПРЕМЬЕРОЙ> (1917 г.) 227

ПРИЛОЖЕНИЯ.. 229

<ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ О ДЕТСТВЕ> (1925-1926 гг) 229

БИОГРАФИЧЕСКИЕ ДАННЫЕ (1921 г.) 230

<О КИНЕМАТОГРАФЕ> (1915 г.) 235

<"СИЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК"> (1916 г.) 236

ДОКЛАД "РЕВОЛЮЦИЯ И ТЕАТР" (14 апреля 1917 г.) 237

В. Э. МЕЙЕРХОЛЬД И ЕГО ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вспомним, что еще А. П. Чехов дал в одном из писем к О. Л. Книппер чрезвычайно высокую оценку литературным споґсобностям Мейерхольда: "Пишет он хорошо, даже талантливо, отґчасти и лучше, чем писал раньше. Ему бы следовало сотрудничать в газете" [\*] . Как бы выполняя это напутствие Чехова, Мейерхольд на протяжении всего своего пути неизменно обращался к перу, настойчиво и последовательно разрабатывая и закрепляя литераґтурно свои театрально-эстетические взгляды, оценки, наблюдения.

Вместе с тем в обращении к литературному обоснованию своеґго театрального "символа веры" сказалась не только литературґная одаренность Мейерхольда. Здесь проявились и другие, более общие причины и закономерности. Сами исторические условия, выдвинувшие на виднейшее место в сценическом искусстве реґжиссера, как создателя спектакля и руководителя театра, делали его прежде всего идеологом, заставляли отстаивать свои идеи, свою программу - и со страниц книги (или газеты и журнала) и с трибуны. В литературном наследии Мейерхольда это проявґляется особенно отчетливо.

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

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

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

\* \* \*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Станиславский сам, как известно, в стенах Художественного театра отдал "дань господствовавшему в то время в литературе "символизму и импрессионизму" [\*\*] . В 1904 году он осуществил на сцене МХТ спектакль, куда вошли три пьесы Метерлинка ("Слеґпые", "Непрошенная", "Там, внутри"), а в 1907 году поставил ирреальную, как он сам ее определил, "Драму жизни" К. Гамсуна и "Жизнь Человека" Леонида Андреева. Можно было бы приґвести и другие, не менее красноречивые факты, например, хотя бы приглашение в Художественный театр в 1909 году для постановки "Гамлета" английского режиссера Эдварда Гордона Крэга - приґзнанного главы и вдохновителя театрального символизма. Отмеґтим попутно, что Мейерхольд посвятил Крэгу специальную статью, видя в нем единомышленника и соратника.

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

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

И все же, продолжая и в дальнейшем высоко ценить талант и новаторские устремления Мейерхольда, Станиславский не был полностью удовлетворен работой студии. После просмотра генеґральных репетиций "Смерти Тентажиля" Метерлинка и пьесы Гауптмана "Шлюк и Яу" Станиславский пришел к выводу, что отґкрывать студию опасно "для самой же идеи, ради которой она основалась, так как плохо показать идею - значит убить ее" [\*\*\*] .

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

Новые перспективы открывались для развития театра в исґпользовании сценической условности, живописно-музыкальных свойств театрального искусства. Если в спектакле "Шлюк и Яу" на первый план выдвигался принцип стилизации, подчинения жиґвописно-музыкальному началу по преимуществу во внешне-декоґративном смысле, то несколько по-иному было в "Смерти Тентажиля". Характерно свидетельство самого Мейерхольда, которое читатель найдет в книге. В нем передано впечатление, создававґшееся в третьей картине "Шлюка и Яу" соединенными усилиями режиссера и художника Н. П. Ульянова: "Кринолины, белые паґрики, костюмы действующих лиц скомбинированы в цветах декорации и вместе с ней выражают одну живописную задачу: перлаґмутровую симфонию, обаяние картин К. А. Сомова".

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

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

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

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

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

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

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

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

С необыкновенной чуткостью и изобретательностью передавая на сцене всю острую парадоксальность сцен "Балаганчика", в поґтрясающем своей смелостью контрапункте смыкая трагическое и почти буффонное, приподнято-романтическое и житейское, лиричеґскую взволнованность и иронию, Мейерхольд шел к тому "преґодолению быта в быте", о котором он говорит в конце своей перґвой статьи "Балаган"

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

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

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

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

Тем самым именно в постановке "Балаганчика" Мейерхольд впервые "раздел" сцену (в данном случае сцену маленького теґатрика, воздвигнутого на настоящей сцене). Намеренно и целеґустремленно разрушив одноплановость театрального действия (в других его постановках этого времени, при всей их подчеркнуґтой условности, она тем не менее сохранялась), режиссер остро ощутил заключенные в этом принципе перспективы. И, несомненґно, многое в его последующей практике в первоистоках своих свяґзано с этим своеобразным "анатомированием" театра.

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

В предисловии к книге "О театре" Мейерхольд писал: "Мне, начавшему режиссерские свои работы в 1902 году, только к концу десятилетия дано коснуться тех тайн Театра, которые скрыты в таких первичных его элементах, как просцениум и маска". Выдвижение на первый план этих двух понятий в статьях Мейерґхольда предреволюционного десятилетия непосредственно связано с той концепцией гротеска, которая впервые приобрела определенґность очертаний в работе над "Балаганчиком".

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

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

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

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

С содержанием этой программы читатель достаточно полно поґзнакомится по статьям "Балаган", "К постановке "Дон Жуана" Мольера", "К возобновлению "Грозы" А. Н. Островского на сцене Александрийского театра" и некоторым другим материалам, вошедшим в настоящее издание. Вряд ли есть необходимость оговаґривать те положения этих статей, которые вызывают или безогоґворочное возражение, или желание вступить в спор. Понимая проґтиворечивость самой программы "театрального традиционализма", не так уж трудно в литературных документах Мейерхольда предґреволюционных лет отделить "разум" художника от его "предрасґсудка".

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

В этих высказываниях Мейерхольда отчетливо проявляется стремление выйти на широкие просторы творчества, противостояґщего мелкотравчатости современного буржуазного театра с его убогой эпигонской драматургией. Если бы "эти прекрасные таланґты,- писал Мейерхольд,- не выступали в стряпне современного репертуара - бытового или в стиле модерн, а любовно и неустанґно играли бы перед нами Островского, Гёте, Шекспира в соответґствующем декоративном стиле, с новой углубленностью реализма, какими новыми красками заблестел бы "большой театр"!" Но, формулируя далее суть своего понимания реализма, Мейерхольд подчеркивал: "Это тот реализм, который, не избегая быта, однаґко, преодолевает его, так как ищет только символа вещи и ее мистической сущности".

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

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

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

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

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

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

"Маскарад" в большей мере, чем какой-либо другой из предґреволюционных спектаклей Мейерхольда, нес в себе то высоґкое художественное прозрение, которое продолжало сохранять свое значение и в последующие годы, вызывая живой интерес ноґвого, советского зрителя. Читая заметки Мейерхольда, посвяґщенные "Маскараду", мы можем понять, чем был вызван этот интерес.

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

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

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

Так было в спектакле, и записи Мейерхольда показывают, что это явилось прямым следствием его замысла. Несмотря на свою лаконичность, заметки к "Маскараду" - один из интереснейших и глубоко содержательных документов, в котором дано глубокое раскрытие коллизии лермонтовской драмы. Замечательно, что и фигуру Неизвестного Мейерхольд воспринимает в конечном счете в свете необыкновенно остро и проникновенно понятой реально-исторической перспективы. Так, например, он утверждает: "Надо помнить, что Лермонтов хотел написать резкую критику на совреґменные нравы. Необходимо, следя за драмой ревности, все время видеть ту канву, по которой расшиты узоры драмы Арбенина и Нины... Неизвестный - наемный убийца. Свет нанял Неизвестного отомстить Арбенину... Смерть Пушкина и смерть Лермонтова - стоит вспомнить злые замыслы света тридцатых годов,- две смерти - лучшие источники для уяснения значительности и загадочноґсти Неизвестного". Можно смело сказать, что эти мысли сохраґняют все свое значение и на сегодня.

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

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

В статье "Балаган" (1912) Мейерхольд пишет: "Великие отґкрытия и всевозможные перевороты в жизни духа и техники наґшего времени снова ускорили темп мирового пульса. Нам не хваґтает времени. Поэтому во всем мы хотим краткости и точности. Смелым противовесом декадентству, признаками которого явґляется расплывчатость и пересол в выявлении подробностей, мы ставим сжатость, глубину и яркость. И всегда во всем мы ищем лишь больших масштабов". Так "традиционализм" оборачивается стремлением ответить требованиям современности, а художник вступает в прямой спор с самим собой, решительно отмежевыґваясь от былого увлечения "неподвижным театром" в духе раннеґго Метерлинка.

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

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

Мысль Пушкина о том, что "драма родилась на площади", особенно дорога и близка Мейерхольду. Он видит в ней подтверґждение своим мыслям о театре, наследующем традиции народноґго балагана, об актере - гистрионе, миме, жонглере, мастере блеґстящих театральных превращений.

Конечно, в размышлениях об этом актере была и своя уязвиґмая сторона, связанная прежде всего с полемически односторонґним противопоставлением его виртуозного мастерства психологизму, даже с прямым отрицанием психологизма. В хронике учебных занятий Студии на Бородинской мы находим, например, такую весьма категорическую формулу на этот счет: "Вера актера. Влюбленность актера. Смерть психологизма" [\*\*\*\*] . Нет необходимоґсти доказывать, что "смерть психологизма" таила в себе возможґность расхождения с основополагающей пушкинской мыслью об "истине страстей, правдоподобии чувствований в предполагаемых обстоятельствах". Одновременно это означало неизбежное углубґление расхождений с принципами Станиславского, с искусством Художественного театра. По существу, в расхождении между Мейерхольдом и МХТ, между Мейерхольдом и Станиславским, с такой наглядностью обнаженным в статье о "Сверчке на печи" (1915), отразилось коренное различие между "искусством пережиґвания" и "искусством представления".

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

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

\* \* \*

В одной из заметок, включенных в книгу "О театре", Мейерґхольд затрагивает проблему, которую он сам определяет словаґми - Революция и Театр. Мы читаем в этой заметке: "Коґгда народ, занятый устроительством жизни, кладет в основу своих действий силу, тогда возникает проблема - Революция и Театр. Теоретически проблему эту пытался разрешить Р. Вагнер первого периода, но, мне кажется, ее уже давно разрешила сама жизнь. Во Франции в конце XVIII века театр превратился в кафедру проґповедей, перестав быть Домом Искусств... Когда же страна пытается выковать лик нового общества путем спокойного культурґного созидания, тогда встает перед нами другая проблема - Теґатр как Празднество. Тогда Дом Искусств перестает быть средґством и становится целью... "Народу", проламывающему себе путь к новой культуре киркой, а не динамитом, не нужен театр, угождающий партеру..."

Конечно, в этих высказываниях можно найти немало поводов не только для уточнений, но и для несогласий. Резкость противоґпоставления театра-кафедры и театра-празднества, установление между ними своего рода непереходимой границы явно неоправґданны. Мысль о театре, органически соединяющем в себе качестґва "кафедры" и "празднества" - она станет особенно близкой Мейерхольду в первые годы после Октября,- не присутствует в приведенной записи 1909 года. Конечно, здесь есть и тот оттенок, который дает возможность упрекнуть режиссера в утверждении самоценности театра, то есть в эстетизме.

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

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

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

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

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

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

Не менее характерна в этом смысле и та непримиримая вражґдебность к эпигонам модернистско-символистской драмы, которая слышится в реплике Мейерхольда - "так противны все эти русґские драмы под Ибсена, Пшибышевского, Метерлинка".

Мечтой о всенародном театральном искусстве, которое преодоґлеет раздробленность современного театра, разделенного на всеґвозможные школки и группочки, проникнута заметка Мейерхольґда. О том, что будущее театра мыслилось им не в отъединении от народа, можно судить и по его другой заметке, относящейся уже к 1914 году, ко времени начала первой мировой войны. Эта заґметка так и называется - "Война и театр" [††††] .

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

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

"Слияние зрительного зала со сценой всегда интенсивнее быґвает именно в такие моменты, когда народ сильно чем-нибудь поґтрясен или сильно чем-нибудь взволнован",- пишет Мейерхольд. И это слияние в момент огромного события, оказывающего влияґние на всю жизнь народа, воспринимается им как мощный побуґдительный импульс к подъему театра.

Нетрудно увидеть, что оценка Мейерхольдом начавшейся имґпериалистической войны не была верной. Война воспринималась им сквозь романтические розовые очки. Ему не был ясен в ту пору ее империалистический характер. Об этом можно судить по фраґзе - "война, на которую идут с ликованиями, это та стихия в двиґжении театра, как ветер в движении парусной шхуны". Но сама по себе мысль о решающем воздействии большого общественно-значительного события на театр не становится от того менее знаґменательной.

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

Из решительного изменения всей обстановки, в которой творит художник, из того нового, что принесла с собой война, Маяковґский делает в третьей статье цикла "Штатская шрапнель", имеюґщей выразительный подзаголовок "Вравшим кистью", требоваґтельный и повелительный вывод:

"...теперь - всё война...

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

Можно не писать о войне, но надо писать войною!" [јјјј]

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

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

Восприятие Мейерхольдом февральского переворота, вызванґные им мысли и практические предложения, непосредственно свяґзанные с реформированием театра,- прямое продолжение идей, нашедших отражение в его высказываниях накануне революционных событий и, в частности, в той же заметке "Война и театр".

Существует запись доклада Мейерхольда "Революция и теґатр", прочитанного 14 апреля 1917 года. Знаменательно, что "реґволюцию в театре и революцию на улице" Мейерхольд здесь "свяґзывает одной датой". Правда, в этом докладе есть ссылка на "Смерть Тентажиля", как на начало "революции в театре", и в одном ряду упоминаются имена столь разных поэтов и писателей, как Блок, Сологуб, Маяковский и Ремизов. Все это свидетельґствует о том, что необходимая переоценка ценностей - еще дело будущего. Но как-никак - это первое упоминание Мейерхольдом имени Маяковского. Притом Маяковский для Мейерхольда - преґжде всего автор пьес "для крестьян, солдат, рабочих и той интелґлигенции, которая скажет: довольно спать!".

\* \* \*

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

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

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

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

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

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

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

В 1918 году на сцене бывшего Александрийского театра, ставґшего теперь Государственным театром драмы, в содружестве с художником А. Я. Головиным Мейерхольд поставил "Петра Хлебґника" Л. Н. Толстого и в том же году, руководя Театром Дома рабочих в Петрограде,- "Нору" Ибсена (в 1920 году он поставил эту пьесу в Новороссийске). Но, конечно, наиболее существенное значение имела постановка к первой годовщине Октября на сцене Коммунального театра музыкальной драмы в Петрограде первой советской пьесы - "Мистерии-буфф" Маяковского.

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

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

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

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

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

"Что ж,

неуклюжая пусть

одежа -

да наша.

Нам место!

Сегодня

над пылью театров

наш загорится девиз:

"Все заново!"

Стой и дивись!

Занавес!"

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

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

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

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

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

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

Постановка второй редакции "Мистерии-буфф" (премьера была приурочена к 1 мая 1921 года) вызвала широкий общественґный отклик и была расценена как осуществление идей "Театральґного Октября" с куда большим на то правом, чем "Зори". А. В. Луначарский, высказав ряд замечаний по спектаклю, подвоґдил итоги такой весьма благоприятной оценкой: "В целом спекґтакль оставляет впечатление интересное. Много смелого в самой постановке... Много коммунистического. Много волнующего и хоґрошо смешного. В конце концов, все-таки один из лучших спекґтаклей в этом сезоне..." [††††††] .

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

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

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

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

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

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

За "Землей дыбом", продолжая линию спектаклей, посвященґных современности, последовал агитскетч (так было обозначено на афише) "Д. Е." ("Даешь Европу!") М. Подгаецкого (1924). Это было своеобразное политобозрение, в котором действие разґвертывалось на основе своего рода сценария-каркаса. Мотивы, заимствованные из романа И. Эренбурга "Трест Д. Е. История гибели Европы", были соединены с некоторыми мотивами романа "Туннель" Б. Келлермана. В пору работы над "Д. Е." у Мейерґхольда произошел конфликт с автором романа "Трест Д. Е.", свяґзанный с тем, что И. Г. Эренбург не захотел сам переделать роґман для сцены (как вспоминает он в книге "Люди, годы, жизнь", идея "циркового представления с агитационным апофеозом" его не увлекала), а когда постановка все же была осуществлена, решительно протестовал против использования его романа. В статье, опубликованной в журнале "Новый зритель" (1924, Љ 18), отвеґчая Эренбургу, Мейерхольд обосновывал свое право на постановґку тем, что руководимому им театру, "который служит и будет служить делу Революции, нужны пьесы тенденциозные, такие пьесы, которые имеют в виду одну только цель: служить делу Реґволюции". Это высказывание было в высокой степени характерно для творческих устремлений Мейерхольда и, в частности, для той задачи, которую он ставил, осуществляя на сцене "Д.Е.".

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

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

Порой в постановках Мейерхольда тех лет на первый план выґдвигались экспериментальные задачи. Так было, например, в спекґтакле "Великодушный рогоносец" Ф. Кроммелинка (Вольная мастерская Вс. Мейерхольда при ГВТМ, 1922).

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

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

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

Новое значение приобретает полемическая настроенность Мейґерхольда по отношению к "школе переживания". Резкий протест против метода Московского Художественного театра, против "сиґстемы" Станиславского, содержится, например, в статье "Одиноґчество Станиславского".

Чтобы правильно оценить тот вызов, который звучит в выскаґзываниях Мейерхольда первых послереволюционных лет по адреґсу МХАТ и вообще "академических" театров, нужно представить себе всю сложность картины становления советского театрального искусства.

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

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

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

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

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

Намеченное в соответствии с указаниями В. И. Ленина взаимоґдействие и соревнование старого и вновь нарождающегося и опреґделило развитие советского театра в 20-е годы. Все в беседе, о которой вспоминал А. В. Луначарский, имеет самое прямое отноґшение к тем сложным и острым взаимоотношениям, которые склаґдывались между академическими театрами, в частности Художеґственным театром, и Мейерхольдом,- и мысль о влиянии публики и самого времени на старые театры, и указание на важность их "пришпоривания" конкуренцией молодых явлений, и предостереґжение о необходимости пресекать захватнические притязания ноґвых театров.

Когда в заметке, к постановке "Зорь" Мейерхольд писал о том, что "красноармейцы не захотят пойти со знаменами на спекґтакль "Дядя Ваня", а пойдут на тот спектакль, который они счиґтают своим", то он, конечно, допускал ошибку. Красноармейцы, как и вообще новый, народный зритель, как известно, охотно шли на "Дядю Ваню".

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

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

"Для других театров

представлять не важно:

для них

сцена -

замочная скважина.

Сиди, мол, смирно,

прямо или наискосочек

и смотри чужой жизни кусочек.

Смотришь и видишь -

гнусят на диване

тети Мани

да дяди Вани".

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

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

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

Но нельзя пройти и мимо того, что Станиславский, говоря о достижениях советского театрального искусства, которые он увиґдел в 1924 году, по возвращении из заграничной гастрольной поґездки МХАТ, приветствовал многие новшества Мейерхольда. Так, например, имея в виду устранение театрального занавеса, показ изнанки сцены, открытой в мейерхольдовских спектаклях взору зрителя, К. С. Станиславский писал: "Этим простым способом В. Э. Мейерхольд чрезвычайно талантливо, однажды и навсегда, покончил с театральным порталом, который мешает актеру и реґжиссеру при некоторых интимных постановках... У В. Э. Мейерґхольда нет портала, нет большого пространства арки, которые приходится закрывать сукнами; зритель просто перестает замечать его и потому имеет возможность сосредоточить внимание на том, что хочет показать ему режиссер, будь то небольшая ширма или один предмет и т. п." [јјјјјјјј] . Вслед за этим Станиславский говорит о достижениях в области внешней актерской и постановочной техґники: "Надо удивляться выдумке, таланту, разносторонности, смеґлости, остроумию, изворотливости, вкусу, знанию сцены изобретаґтелей всех этик сценических новшеств и открытий. И я пою им дифирамбы" [\*\*\*\*\*\*\*\*\*] . Несомненно эти слова в первую очередь могут быть отнесены к Мейерхольду, хотя Станиславский и не называет тут его имени, как, впрочем, не называет имен и каких-либо друґгих сценических деятелей. Однако свои похвальные слова по поґводу этих театральных новаций Станиславский сопровождает весьма серьезной оговоркой. Он говорит, что приветствует достиґжения внешней техники до тех пор, пока они помогают главным творческим задачам искусства - передаче в художественной форґме жизни человеческого духа. "Но с того момента,- подчеркивает Станиславский,- как физическая культура становится самоцелью в искусстве... с того момента, как она подавляет чувство, пережиґвание, я становлюсь ярым противником новых прекрасных достиґжений" [†††††††††] . И эта оговорка, конечно, тоже была адресована Мейґерхольду, прежде всего тому Мейерхольду, который в статье "Одиночество Станиславского" демонстративно провозглашал свою враждебность "школе переживания" и закрепляющей ее доґстижения "системе".

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

\* \* \*

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

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

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

"Доходное место" - великолепный пример такого сценического прочтения пьесы режиссером, в котором не просто воспроизвоґдится ее текст, а как бы раздвигаются его рамки и материал авґтора наполняется новым, подсказанным современностью содержаґнием. Мы помним костры из книг, которые зажгли фашисты спуґстя десятилетие. И образ, возникавший в спектакле "Доходное место", приобретает теперь для нас особую многозначительность.

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

В "Лесе" был очень ощутим вызов, намеренное нарушение обґщепринятого. Кто, например, не слышал о зеленом и золотом паґриках, фигурировавших в этом спектакле! Но мейерхольдовский "Лес" это вовсе не только экстравагантные парики и другие бросавшиеся в глаза эпатирующие трюки (кстати сказать, в дальнейґшем эти парики были заменены обычными). В спектакле было заґключено нечто большее, что и обеспечило ему долгую жизнь.

Конечно, в постановке "Леса" была очевидная и немалая доля подчинения художественного строя и логики пьесы Островского воле режиссера. Когда в книге Г. Нейгауза "Об искусстве форґтепьянной игры" рядом с именами музыкантов-исполнителей, обґладающих сильной, осознанной в своем самоутверждении индивиґдуальностью, переделывающих авторов по своему образу и подоґбию, неожиданно встречаешь и имя В. Э. Мейерхольда [‡‡‡‡‡‡‡‡‡] , то, поґжалуй, прежде всего вспоминаешь о постановке "Леса". Здесь Мейерхольд выступал в подлинном смысле слова "автором спекґтакля", хотя первоначально этих слов еще не было на афише.

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

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

При этом, как увидит читатель из высказываний, самого Мейґерхольда, откровенная плакатность "Леса" сочеталась с мотиваґми, связанными с "традиционалистскими" увлечениями режиссеґра. Бесспорно, они претерпевают теперь существенные изменения, по-новому осмысливаются. Как отмечал С. С. Мокульский, исслеґдуя процесс этого переосмысления, "от самоцельной стилизации старинного театра, проникнутой любованьем изысканным актерґским мастерством, Мейерхольд переходит к чисто служебному исґпользованию традиций народного театра, которые являются теперь средством к созданию театра, "созвучного современности", то есть проникнутого ритмом нашей революционной эпохи, отражающего ее запросы и устремления... В результате, путем творческого исґпользования приемов традиционных театров Мейерхольд создает новый тип спектакля: агитационного, пропагандистского, спектакґля-митинга ("Земля дыбом", "Д. В."), спектакля социальной саґтиры ("Лес", "Бубус") и даже памфлета ("Мандат")" [јјјјјјјјј] .

Социальная сатира "Леса" включала в себя своеобразно исґпользованные традиционные приемы и черты, неожиданно сблиґжавшие пьесу Островского то со староиспанским театром, то с английской эксцентриадой, то даже с японским театром. Поэтому, например, Счастливцев, которого с блеском играл И. В. Ильинґский, уподоблялся в какой-то мере "грасьосо" испанской комедии и был облачен, как свидетельствует А. В. Февральский, "в отґрепья куртки какого-то оперного испанца", хотя одновременно ноґсил и традиционные клетчатые штаны английского клоуна-эксценґтрика.

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

\* \* \*

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

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

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

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

Подводя итоги сезона 1925/26 года, Луначарский подтверждал обоснованность своего призыва: "Я говорил всегда о том, что театр должен быть идейным, так сказать, художественно информируюґщим, что в нем должны вновь чрезвычайно ярко проглянуть черты реализма, что театр вновь будет стараться стать живым зеркалом окружающей действительности. Именно в этом смысле я провозґглашал лозунг "назад к Островскому". Я могу считать мое предґсказание полностью оправдавшимся" [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] .

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

Так, в "Учителе Бубусе" А. Файко, поставленном Мейерхольґдом в январе 1925 года, Луначарский видел поворот "к глубоко продуманной социальной карикатуре, от которой путь может вести к еще более глубоко продуманному социально-групповому портреґту, словом, путь к театральному реализму" [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] . В другой статье Луначарский писал, называя того же "Бубуса", "Лес" и комедию Н. Эрдмана "Мандат" (1925), о переходе Мейерхольда от "своего своеобразного театрально-революционного футуризма к теперешґнему своему, тоже глубоко своеобразному, театрально-революционґному реализму" [јјјјјјјјјј] . Постановку гоголевского "Ревизора" (1926) Луначарский также рассматривал как важнейшую веху "на перепутье между тем, чтобы "дерзить" старому театру, и действительґным созданием нового реализма" [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] .

Речь шла о том новом, что обнаруживалось в творчестве Мейґерхольда на переломе 20-х годов и проявлялось все отчетливее, что говорило о расширении его исканий, об углублении метода, дейстґвительно открывавших путь к "своеобразному, театрально-революґционному реализму". В укреплении этих стремлений и сложностях их претворения в художественной практике читатель убедится, знаґкомясь с материалами настоящей книги.

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

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

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

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

В сравнительно обширных материалах, связанных с работой над "Бубусом", помещенных в нашем издании, режиссер обосноґвывает агитационное назначение всех тех приемов, которые он применял в спектакле, видя свою задачу в разоблачении упадочґной культуры гибнущей Европы - утонченной и обреченной.

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

С нежным и хрупким отзвуком постукивали друг о друга бамґбуки, подвешенные на медных кольцах,- они замыкали округлую площадку, покрытую мягким зеленым ковром; актеры скользили по ней в сложном и причудливом ритмическом рисунке. Из золоґченой раковины, расположенной над этой площадкой, слышались фрагменты пьес Шопена и Листа; их исполнял на великолепном концертном "Бехштейне" пианист-виртуоз Л. Арнштам. Музыка была в "Бубусе" не сопровождением, не иллюстрацией, а тем стержнем, который пронизывал и вел за собой все действие. Слово шло за музыкой, покорно ей подчиняясь, становясь почти речитаґтивом, растворяясь во всей совокупности музыкально-ритмических пантамимно-эрелищных средств. Наконец - и это было едва ли не главным в той системе приемов, которую Мейерхольд демонґстрировал в "Учителе Бубусе",- в актерском исполнении утверґждался принцип так называемой "предыгры".

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

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

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

Поэтому А. В. Луначарский и увидел в "Бубусе" известный шаг вперед - от "биомеханики" к "социомеханике", пользуясь его опреґделениями.

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

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

В непосредственно следовавшей за "Учителем Бубусом" постаґновке комедии Н. Эрдмана "Мандат" поворот Мейерхольда к глуґбоко продуманной социальной карикатуре, от которой, как писал Луначарский, путь может вести к театральному реализму, проґявился с большей определенностью. Сам материал пьесы тому способствовал. В трактовке остроумной комедии, представляющей собой драматизаваиный анекдот, Мейерхольд, как было верно отґмечено в одном отзыве, "перескочил через голову Эрдмана. Та трагическая жуть, которою пропитал Мейерхольд финальную сцеґну пьесы, была значительно выше того, что дал здесь Эрдман" [†††††††††††] . Такой неожиданный поворот приобретала рассказанная автором забавная история о мещанах с Благуши, принявших домработниґцу за великую княжну и обманувшихся в своих надеждах на возґвращение старого, дореволюционного, столь милого им жития. Мейерхольд использовал в "Мандате" прием пантомимического построения ряда мизансцен. Пантомима естественно продолжала, закрепляла и до предела заостряла тот выраженный в бытовом и психологическом плане рисунок, который был найден для каждого персонажа. Она была сильнейшим средством сатирического освеґщения образа.

В 1926 году был поставлен "Ревизор". Подобно "Лесу", этот спектакль - один из самых знаменитых среди работ Мейерхольда. Он имел особенно много и очень рьяных противников и не менее горячих защитников (в числе защитников был и А. В. Лунаґчарский).

О "Ревизоре" в постановке Мейерхольда существует специальґная литература, о нем написаны не только статьи, но и книги [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] . Материалы, которые читатель найдет на страницах настоящего изґдания, дают достаточное представление о характере этого выдаґющегося режиссерского опуса.

Постановка "Ревизора" несомненно принадлежала к числу наиболее завершенных спектаклей Мейерхольда. Та "музыкальґная" организация действия, принцип которой был намечен еще в "Учителе Бубусе", именно здесь нашла наиболее законченное выґражение. Каждая деталь в спектакле "Ревизор" оказывалась включенной в точнейшую и тщательнейшим образом прорабоґтанную ритмическую канву, что привело Мейерхольда даже к опґределению направления своей работы как "музыкального реаґлизма".

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

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

В такой образ вырастала, например, шестая картина, носивґшая в спектакле название "Шествие" (она соответствовала пяґтому явлению третьего действия комедии). Вдоль протянувшейся через всю сцену низкой балюстрады, справа налево, в причудлиґвом ломаном ритме двигалась вытянувшаяся, подобно какой-то странной гусенице, процессия - впереди подвыпивший, пошатываґющийся Хлестаков, только что отведавший "лабардана" во время завтрака в богоугодном заведении, а за ним тянулись цепочкой чиґновники, в точности повторяя все его движения.

И Маяковский и Луначарский по достоинству оценили картину "Шествие", почувствовав в ней великолепное органическое развиґтие мотивов, заложенных в самом тексте Гоголя. "Есть много веґщей,- говорил Маяковский,- которые мне не нравятся, и есть много изумительных вещей. К изумительным вещам я, например, должен отнести обязательно сцену с лабарданом. Это сцена, коґторая дополняет Гоголя на 50% и не может его не дополнить, поґтому что это слово выведено в действие" [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] . Примеров такого "выґведения слова в действие", умения найти чрезвычайно острые штрихи, придающие большую силу обобщения отдельным моменґтам, было немало в спектакле "Ревизор", показанном на сцене ТИМа.

Публикуемые в данном издании документы, связанные с этой постановкой, говорят о том, как дорого было режиссеру то, чего он достиг в своей работе. Мейерхольд не только поставил "Ревиґзора", но и боролся за свое право давать новое толкование старой пьесе. В этом его и поддерживали и Маяковский и Луначарский, хотя к некоторым эпизодам спектакля они и отнеслись критически. Свидетельством борьбы Мейерхольда за своего "Ревизора" явґляется, в частности, его выступление на диспуте о постановке 24 января 1927 года (в Ленинграде). В этом обстоятельном доклаґде читатель встретится с решительной полемикой против тех, кто упрекал режиссера в "мистике".

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

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

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

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

В 1929 году Мейерхольд поставил комедию Маяковского "Клоп", а через год на сцене ТИМа увидело свет последнее проґизведение поэта, написанное для театра,- "Баня".

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

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

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

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

Вот величайшая заслуга этого поэта-трибуна. Вот главная заґслуга Маяковского".

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

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

Этому помогали и декорации и костюмы Кукрыниксов, привлеґченных Мейерхольдом к оформлению первой части спектакля, и игра актеров, в первую очередь - Ильинского и Темерина, необыкґновенно остро почувствовавших монументализм сатиры Маяковґского. Эти качества определили сильные стороны спектакля, и о них невольно вспоминаешь сегодня, смотря "Клопа" на сцене Мосґковского театра сатиры и других театров, многим обязанных опыту первого постановщика и первых исполнителей "феерической коґмедии".

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

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

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

Утверждая с первых лет революции тип агитспектакля-митинга, в котором так сильна была линия социально-политической саґтиры, широко пользуясь средствами сценической гиперболы, воґвлекая в действие самые разнообразные и неожиданные средства выразительности, борясь за зрелищный театр, Мейерхольд вместе с тем стремился и к созданию монументального трагического спекґтакля. Трагическое всегда было оборотной стороной той буффонности, которая так громко заявляла о себе в его спектаклях. Но, естественно, новая действительность обязывала к новому осмыслеґнию трагического. И путь Мейерхольда к этому новому осмыслеґнию был сложен.

Трагедийные ноты звучали впрямую и в более ранних постаґновках Мейерхольда, но в советские годы он подошел впервые к проблеме трагедии в собственном смысле слова в 1929 гоґду, когда осуществил постановку "Командарма 2" И. Сельвинского.

"Командарм 2" возвращал зрителя к суровому, овеянному муґжественной романтикой времени гражданской войны. Драматичеґский конфликт пьесы, основа ее трагической коллизии заключались в столкновении боевого командира-большевика Чуба с самозванґным "командармом" Оконным, бывшим счетоводом, размагниченґным мелкобуржуазным интеллигентом, сумевшим на короткий моґмент захватить в свои руки командование. Чуб одерживает победу над Оконным, ниспровергает этого обанкротившегося претендента в герои.

Мейерхольд строил спектакль "Командарм 2" в широких эпиґческих масштабах. Перед зрителем представлена как бы озаренґная молниями, напряженная, проникнутая ощущением тревоги и взволнованности обстановка, в которой развертывались события. Эпический, "легендарный" план подчеркивался суровой простотой музыкально-ритмически и графически четко выверенных мизанґсцен. "Наш театр более решительно, чем это сделал автор, выдвиґгает симпатии актеров, участвующих в спектакле, на сторону Чуба и ставит Оконного, Веру и Петрова перед более беспощадґным судом, чем тот, перед которым поставил их автор",- отмеґчал Мейерхольд.

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

Определяющими для звучания спектакля "Последний решиґтельный" были его финальные эпизоды. Сцена "Застава Љ 6" принадлежит к замечательным достижениям Мейерхольда-режисґсера. В этой сцене был показан бой пограничников и моряков с врагом, вторгшимся в пределы Советской страны (автор заглядыґвал в своей пьесе в будущее, которое через десять лет стало реґальностью).

Когда старшина Бушуев - Н. Боголюбов, истекая кровью, пиґсал мелом на доске цифры, обозначавшие число граждан Советґского Союза, которые останутся в рядах бойцов после гибели дваґдцати семи защитников заставы и продолжат их дело,- это был образ огромного внутреннего содержания; не схема, не "арифмеґтика вместо диалектики", как острил один из оппонентов Мейерґхольда, а большой, покоряющий своей мужественной правдой образ. Здесь снова, как и в других спектаклях Мейерхольда, важґнейшее значение имела музыка. Она использовалась не просто в качестве "сопровождения", а как действенный, истинно драґматический компонент. Выразительность последней сцены во многом зависела от резко контрастирующей с происходящим муґзыки.

Такой контраст вытекал из самой ситуации, намеченной в пьесе. Ее сущность заключалась в том, что, отражая наступление проґтивника, советские моряки и пограничники вели неравный бой, поґгибая один за другим, а в это время, прорываясь сквозь залпы, по радиорепродуктору доносились звуки фокстрота и песенок Моґриса Шевалье, передаваемых оттуда - с Запада, откуда шел враг.

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

Находились критики, которые не умели или не хотели понять сущность режиссерского замысла, с такой глубокой внутренней правдой воплощенного в этой сцене Боголюбовым в образе Бушуева, погибавшего, но самой своей гибелью утверждавшего веру в конечную победу советских людей. Эти критики назойливо тверґдили о трагической обреченности и "несовременности" героев фиґнального эпизода спектакля, не делая исключения и для образа, созданного Боголюбовым. Даже напротив,- он казался им особенґно несовременным, декадентским. Тем самым они лишь демонстриґровали свою неспособность понять новую природу трагедийности, с такой силой раскрытую режиссером и талантливым артистом в сцене "Застава Љ 6".

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

\* \* \*

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

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

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

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

Программа перестройки театра в соответствии с новыми задаґчами времени, времени развернутого социалистического наступлеґния, была изложена Мейерхольдом в брошюре "Реконструкция театра" (1930), текст которой читатель найдет в нашем издании. Здесь особенно ясно проявляется стремление Мейерхольда к реґшению все более глубоких и сложных задач в создании произвеґдений, посвященных современности. Подчеркивая особое общестґвенно-воспитательное значение театрального искусства в СССР, Мейерхольд развивает здесь мысль о необходимости преодоления примитивизма пьес-"агиток", явно не удовлетворяющих возросших духовных запросов народных масс. Именно поэтому он с такой непримиримостью осуждает, как явно устаревшие и несостоятельґные, "все эти диалоги и монологи a these", эти "выходы на сцены типовых схем с семафорами в руках: дернул стрелку вверх, поґнимай: у "красных" всегда одни достоинства, опустил стрелку вниз, понимай: у "белых" всегда одни недостатки", эти наивные эпизоды "в так называемых революционных пьесах, где показыґвается, как "Европа разлагается" и т. п.

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

Произведения советских авторов, которые осуществляются Мейґерхольдом в последний период его деятельности, сохраняя внутґреннее единство с прежними его постановками, в то же время несут отчетливые черты углубления психологической характеристики дейґствующих лиц с явным преодолением приемов образа-маски. Если в какой-то мере эти приемы еще сохранялись, хотя уже в явно руґдиментарном виде, в том же "Последнем решительном", то уже совсем по-иному обстояло дело и в "Списке благодеяний" Ю. Олеши и в инсценировке "Вступления" Ю. Германа.

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

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

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

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

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

В 30-е годы Мейерхольд продолжал работу и по новому сцениґческому прочтению классики. В издании публикуются материалы, посвященные постановкам классических пьес - "Свадьба Кречинского" А. В. Сухово-Кобылина (1933) и "33 обморока" (1935), куда вошли три "малые" пьесы А. П. Чехова - "Медведь", "Предґложение" и "Юбилей". В них читатель найдет оригинальные и глубоко обоснованные толкования, подсказанные проникновением в образный строй произведений, и в то же время он в них увидит проявления режиссерского своеволия (хотя бы в самой концепция "тридцати трех обмороков", как канвы, положенной в основу построения действия в чеховском спектакле).

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

Вместе с тем "Дама с камелиями" была по-своему несомненно значительной работой. В ней Мейерхольд как бы возвращался к своим прежним приемам раскрытия эпохи через образцы харакґтерной для нее живописи (такими образцами здесь были прежде всего полотна Ренуара и Мане) и необыкновенно виртуозно, истинґно музыкально строил действие. Но в то же время все эти приеґмы, найденные еще в самую раннюю пору его режиссуры, были вовсе не просто повторены. Главный интерес спектакля заключалґся как раз в том, что здесь не было отвлеченной, холодной стилиґзации, а торжествовала органическая соподчиненность изысканного ритмического рисунка, великолепной цветовой гаммы, пластичеґского построения мизансцен и внутренних психологических харакґтеристик, очень тонких и очень сдержанных по внешним формам своего выявления. Характерно, что критики (например, Ю. Юзовский) говорили о "мхатовских" переживаниях, имея в виду Маргерит - 3. Райх и Армана - М. Царева.

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

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

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

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

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

В ходе работы над "Пиковой дамой" Мейерхольд писал: "Реґжиссер обязан вникнуть в самое дыхание, в самую основу, самое зерно музыкальных движений... Не красивости должен искать реґжиссер в мизансценах. С помощью мизансцен вскрывается подґтекст, вскрывается то, что лежит между строк".

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

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

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

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

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

Нет сомнения, что выступления партийной печати против форґмализма и натурализма в 1936 году по их основной направленноґсти воспринимались Мейерхольдом как дополнительный толчок к пересмотру его "окольных дорог". Необходимость такого пересмотґра он со все большей отчетливостью осознавал, и это осознание определялось внутренним развитием самого художника. В этом и был главный пафос и значение доклада "Мейерхольд против мейґерхольдовщины" и выступления на собрании театральных работґников Москвы 26 марта 1936 года. Они были непосредственно свяґзаны с выступлениями партийной печати, явились откликом на них - искренним, горячим и, как часто у Мейерхольда, не чуждым полемических крайностей. На это не следует закрывать глаза, знакомясь с текстом этих двух выступлений Всеволода Эмильевича. Как увидит читатель, требовательно и самокритично подходя к собственному творчеству, признавая свою ответственность за "мейерхольдовщину", Мейерхольд в то же время в отдельных выскаґзываниях, в оценках творчества ряда деятелей советского театра был явно полемически пристрастен и чрезмерно резок.

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

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

\* \* \*

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

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

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

Б. Ростоцкий

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Настоящее издание - первое собрание литературного наследия Всеволода Эмильевича Мейерхольда.

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

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

Посмертно опубликованы (не полностью): шесть стенограмм и записей выступлений Мейерхольда - в журнале "Театр" (1957, Љ 3), одна стенограмма - в "Ежегоднике Института истории исґкусств" (1959), одна - в журнале "Искусство кино" (1962, Љ 6), отрывки из ряда стенограмм - в "Неделе" (1964, Љ 6) и журнале "Театр" (1966, Љ 3), три письма - в "Литературной газете" (1964, 11 февраля), "Биографические данные" (не полностью) в журнале "Театральная жизнь" (1965, Љ 4). В нескольких статьях театроведов приведены отрывки стенограмм и материалы из эпиґстолярного наследия Мейерхольда и записи его высказываний.

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

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

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

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

Неустанные и чрезвычайно разносторонние искания выдающегоґся мастера сцены представляют огромный интерес. Это относится не только к тем из них, которые приводили его к замечательным доґстижениям, но и к тем, которые не дали положительных результаґтов. Искания Мейерхольда так или иначе отразились в его литеґратурных работах и выступлениях. В высказываниях Мейерхольда запечатлены этапы его сложного творческого пути.

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

Знакомясь с литературными работами Мейерхольда, читатель должен знать, как он сам оценивал их. Очень существенны, наґпример, его высказывания по поводу книги "О театре". Уже в преґдисловии к ней Мейерхольд писал, что в вошедших в книгу статьґях есть места, которые кажутся ему "требующими некоторых доґполнительных разъяснений и экскурсов". А в 30-х годах он говоґрил: "Если бы у меня было свободное время, я хотел бы перепиґсать некоторые мои статьи из книги "О театре", чтобы, не измеґняя их по существу, освободить их от модной в начале века модерґнистской терминологии. Сейчас она только мешает правильно оценить их" [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] .

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

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

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

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

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

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

Поскольку настоящее издание представляет собой собрание изґбранных литературных работ Мейерхольда, в него вошли не все его печатавшиеся статьи, зато оно знакомит читателя с очень мноґгими письмами, записями, выступлениями и другими материалаґми, до сих пор не публиковавшимися.

В книгу не вошли статьи "Милан" (1902), "Балаган" (вторая статья под этим заглавием, написанная совместно с Ю. М. Бонди, 1914), "Война и театр" (1914), "Глоссы доктора Дапертутто на "Отрицание театра" Ю. Айхенвальда" (1914), рецензия на "Книґгу о Евреинове" В. Каменского (1917), "Письма на места" из журґнала "Вестник театра" (1921), статья "Яркие театры". "Кармен", написанная совместно с В. М. Бебутовым под псевдонимом "Озґлобленные новаторы" (1921), брошюра "Амплуа актера", написанґная совместно с И. А. Аксеновым и В. М. Бебутовым (1922), заметки "Рей-Мей за неделю", написанные совместно с 3. Н. Райх (журн. "Эрмитаж", М., 1922), "Сто лет" (1932) и некоторые неґбольшие статьи, заметки и письма в редакцию. Многие из этих работ имели чисто злободневное значение, они содержат мало нового для понимания творческой практики Мейерхольда, его взглядов на искусство и его литературной деятельности. Подавґляющее же число статей и заметок Мейерхольда, написанных и опубликованных в советский период, включено в издание.

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

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

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

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

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

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

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

Стенограммы в огромном большинстве остались не выправленґными Мейерхольдом; поэтому в них много непонятных мест, фраз, не дописанных стенографистками. По тем немногим стенограммам, которые Мейерхольд правил сам, видно, как тщательно он работал над ними, как добивался точной передачи мысли. Подготовка же к печати неправленных стенограмм представляла значительные трудности. Приходилось подчас опускать не ясные по смыслу меґста. В ряде случаев сокращались повторения одних и тех же поґложений и примеров, встречающиеся в нескольких выступлениях или беседах.

Некоторые стенограммы печатаются со значительными сокраґщениями (тогда в заглавии указывается "Из доклада...", "Из беґседы..."). Это объясняется их большим объемом, наличием в них частых отступлений от основной темы, обилием откликов на воґпросы организационного порядка, имевшие значение лишь для определенного момента. Сокращенная публикация ряда стеноґграмм дала составителю возможность включить в издание дополґнительные материалы, представить литературное наследие Мейерґхольда более разнообразно по содержанию и по жанрам.

Сокращения в текстах Мейерхольда отмечаются отточиями.

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

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

Статьи, написанные Мейерхольдом совместно с другими автоґрами, печатаются в общей последовательности материалов. Проґтокольные и репортерские записи выступлений публикуются тольґко в тех случаях, когда отсутствуют стенограммы этих выступґлений.

Перевод иностранных слов дается в сносках (в отличие от сноґсок самого Мейерхольда, они помечаются "Ред."), все остальные пояснительные сведения - в комментариях в конце каждой части (при первом упоминании). Краткие характеристики лиц, упомиґнаемых в текстах, вынесены в именной указатель.

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

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

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

Комментарии к настоящему изданию не ограничиваются свеґдениями справочного характера. Иногда в комментарии включаґются высказывания Мейерхольда, не вошедшие в основной текст издания, но тематически связанные с комментируемым докуменґтом; в них приводятся также некоторые дополнительные сведеґния, характеризующие творческую деятельность Мейерхольда.

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

А. Февральский

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

1891-1917

ИЗ ДНЕВНИКА 1891 ГОДА

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

30 <апреля>. Вторник. ...Вот и пасха прошла. Опять наступиґло время гимназии [1] - гимназии, где можно встретить самый разґнообразный колорит всякой дребедени... Не преувеличиваю. Госґподи, если бы хоть раз кто-нибудь заглянул в самую глубину этоґго великолепного здания с надписью "Пензенская вторая гимнаґзия", в здание, где развиваются умы молодого поколения и подгоґтавливают на поприще государственной деятельности. Войдя в это здание, можно поразиться окружающим: все, начиная от полов, ковров, ручек дверей и кончая мундирами педагогов, блестит и невольно наводит на мысль, что вот здесь дисциплина, здесь заґкон. Но стоит только глубже забраться в эти дебри, сразу полуґчишь одно разочарование; стоит только раз посидеть на одном из уроков какого-нибудь Ракушана, который, надо заметить, препоґдает уже 13 лет, или г-на Беловольского, с таким жаром препоґдающего русскую литературу, можно сразу написать характерисґтику наших учителей, задавшихся целью сделать из нас людей... Да, я страшно желаю, чтобы хоть раз послушали их на уроках и подумали, что за люди воспитывают нас и готовят из нас буґдущих деятелей. Тогда бы невольно всякий согласился, что любви и уважения к таким людям питать невозможно. Тогда бы всякий согласился, что эти люди только отбивают охоту учиться.

ИЗ ПИСЕМ К О. М. МЕЙЕРХОЛЬД

I

30 января 1896 г. Москва

...От спектакля Общества искусства и литературы получил больґшое наслаждение. Станиславский - крупный талант. Такого Отелло я не видел, да вряд ли когда-нибудь в России увижу [2] . В этой роли я видел Вехтера [3] и Россова [4] . При воспоминании об их исґполнении краснеешь за них. Ансамбль - роскошь. Действительґно, каждый из толпы живет на сцене. Обстановка роскошная. Исґполнители других ролей довольно слабы. Впрочем, Дездемона выґделялась [5] ...

II

22 июня 1898 г. Пушкино [6]

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

"Шейлок" [7] будет идти совсем по-мейнингенски [8] . Будет соблюґдена историческая и этнографическая точность. Старая Венеция вырастет перед публикой, как живая. Старый "жидовский кварґтал", грязный, мрачный с одной стороны и полная поэзии и красоґты площадь перед дворцом Порции с видом на ласкающее глаз море с другой. Там мрак, здесь свет, там подавленность, гнет, здесь блеск и веселье. Одна обстановка сразу вычерчивает идею пьесы. Декорации работы Симова. Мы видели их на моделях (маґкеты) его же работы, которые принес на чтение пьесы Алексеев.

Пьеса распределена очень удачно: в роли Шейлока будут череґдоваться Алексеев и Дарений [9] .

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

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

III

28 июня 1898 г. Пушкино

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

IV

8 июля 1898 г. Пушкино

...Вчера вечером начали "Царя Федора" [10] . Алексеев читал пьеґсу и показывал декорации (макеты) [11] . В оригинальности, красоте и верности декораций идти дальше некуда. На декорации можно смотреть по часам и все-таки не надоест. Какое не надоест - их можно полюбить, как что-то действительное. Особенно хороша декорация второй картины первого действия "Палата в царском тереме", в ней уютно; эта декорация хороша по уютности и стильґности. Из оригинальных декораций - "Сад Шуйского", "Мост на Яузе". Сад Шуйского по замыслу принадлежит Алексееву. Как ты думаешь, что в ней оригинального? Деревья тянутся по сцене на самом первом плане вдоль рампы. Действие будет происходить за этими деревьями. Можешь себе представить этот эффект. За деревьями видно крыльцо дома Шуйского. Сцена будет освеґщена луной. Кроме Федора [12] буду играть В. И. Шуйского (подґлеца) и Старкова (тоже). Таким образом, когда Федора играет Платонов, я играю Старкова, Шуйского - Москвин. Когда Москґвин Федора, я играю Шуйского, Платонов - Старкова.

V

22 июля 1898 г. Пушкино

...Сегодня читал нам Алексеев "Ганнеле" [13] под аккомпанемент специально написанной для этого произведения музыки. Аккомпанировал автор Симон.

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

Когда Алексеев кончил "Ганнеле", я и Катя [14] застыли со слеґзами на глазах, а актеры заговорили о сценических эффектах, об эффектных положениях ролей и т. д.

VI

9 августа 1898 г. Пушкино

...Мое исполнение роли Тирезия [15] Немировичу очень понравиґлось и по замыслу и по выполнению. Он говорит - "блестяще". Принц Арагонский [16] его не удовлетворяет; Алексеев, напротив, в восторге, давно перестал делать замечания. Как раз сегодня была репетиция "Шейлока" и исполнение мое вызывало в присутствуюґщих гомерический смех. Вообще "Шейлок" совсем готов. Сегодня репетировали в последний раз...

ПИСЬМА А. Н. ТИХОНОВУ (СЕРЕБРОВУ)

I

6 мая 1901 г. <Москва>

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

В театре после пасхи начались репетиции новых пьес для будуґщего сезона: "Дикой утки" Ибсена и "Михаила Крамера" Гауптмана [17] . Я не занят в них, но все-таки готовился к "беседам". Вы, вероятно, слышали, что репетициям у нас предшествуют "беседы", где режиссеры и актеры обмениваются мнениями по поводу идей и быта пьесы, характеристик действующих лиц, общего рисунка постановки etc. Кроме того, за это время пришлось работать в коґмиссии по организации в нашем театре "дополнительных" спектакґлей, так как в нашем театре ставятся в сезон всего 4-5 пьес и поэтому многие из артистов бездействуют и боятся постепенного угасания артистической индивидуальности. Так вот хотелось бы этими "дополнительными" спектаклями немного ободрить дух арґтистической личности и дать ему расти и совершенствоваться. Не знаем еще, что из этой организации выйдет. Предвидим много-много преград [18] . Подробнее поговорю об этом,- если, конечно, инґтересуетесь,- при свидании.

А когда думаете быть проездом в Москве?

Если не в самом конце мая, то увидимся.

Жена моя с деткой [19] уехали отдыхать в деревню. Квартиру я свою бросил и живу пока у друга своего. Жду не дождусь, когда покину вонючую Москву. Хочется свежего воздуха, запаха майґской травы и тишины-тишины...

Ваш пессимизм по поводу студенческих дел [20] мне понятен и непонятен. Понятна грусть, когда к борьбе стремишься и должен уступить, коль бой неравен: "там сила, но не право".

Но мне хочется, чтобы Вы были в борьбе чуть-чуть объективґным. Помните: так должно быть! Неужели море теряет в Ваших глазах обаяние и силу, раз оно знакомо с часами затишья?! "Пусть сильнее грянет буря" [21] и море зашумит...

Ваш М.

Читали апрельскую книжку "Жизни", читали "Буревестник" Горького? [22]

Пишите по тому же адресу, как последнее письмо [23] .

II

28 ноября 1901 г. <Москва>

"Как мало прожито, как много пережито!.." Необычайные соґбытия, мучительнейшие волнения, роковые исходы - вот что меґшало мне писать Вам, дорогой Александр Николаевич! Я получил от Вас два письма; кажется, что я получил их в течение одной недели и так недавно; смотрю на штемпеля конвертов и не веґрю - так давно все это было... "Все это было когда-то..." "Старый дом" [24] , "Ганнеле" [25] , "Перекаты" [26] , Метерлинк в постановке Попоґва, пьеса Ростана [27] , Ваши хлопоты по устройству концерта [28] , скандал в Электротехническом институте [29] , волнения, сходки, резолюции... Вот она, бурлящая жизнь, вот ее приливы и отливы! А главное, все это так быстро, быстро, быстро... Вы браните меня, что я так долго не отвечаю Вам, а мне не верится, что долго. Мне каґжется, я распечатал Ваши письма только вчера. Я страшно жил. И думаю, так страшно живет все современное человечество. Да, именно страшно. Разве не страшно - желать, мечтать, создавать для того, чтобы в один злосчастный день все ваше здание рушиґлось под ударами Судьбы, единственно всесильной как смерть. Вы нетерпеливо мнете письмо и говорите: "Ну же, факты, факты!.." Извольте, извольте. Аркадий Павлович Зонов сошел с ума [30] .

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

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

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

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

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

Так вот не писал Вам оттого, что болезнь Зонова совершенно выбила меня из колеи. Кроме того, был сильно занят в театре. Заґболел Лужский, и мне пришлось готовить роль бургомистра ("Штокман") [31] . Роль большая, пришлось зубрить, потом репетиґции, волнение и проч. Играл ее третьего дня. Потом. Много приґшлось работать по организации журнала [32] . О журнале напишу тогда, когда все уладится.

В школе нашей при театре занятия идут бессистемно [33] . Верґнее, занятий нет никаких. Все ограничивается участием учеников в народных сценах. Ни лекций, ни сцен из пьес. Танцуют, фехтуются. Хорошо поставлен класс грима (Судьбинин).

В театре туман. Нехорошо, что ставится пьеса Немировича, бездарная, мелкая, приподнятая фальшиво [34] . Все по-боборыкински [35] ! И отношение автора к среде, и словечки, и стиль письма. Стыдно, что наш театр спускается до таких пьес.

А пьеса Горького благодаря этому задерживается [36] . Вот что досадно!

Попов ставит Метерлинка. Я мотаю себе это на ус.

Поездка наша в Питер решена [37] . Будем играть у вас пост, пасху и фоминую неделю.

Вот опять увидимся. Тогда ближе ознакомимся.

Пишите о делах в университете и специальных учебных завеґдениях. С 13-го не имею никаких вестей. Резолюцию универсанґтов от 13-го с. м. читал [38] . Ловко!

Пишите скорее и простите мне мое долгое молчание.

Что за пьеса Ростана "Пьеро..."? Где можно прочитать ее? [39] Прочтите "Сфинкс" Тетмайера в "Вестнике всемирной истории" (Љ 11) [40] . Необычайно красиво и сильно!

Жду ответа.

Ваш Bс. M.

ИЗ НАБРОСКОВ 1901-1902 ГОДОВ

I. <ИЗ ЗАПИСЕЙ 1901 ГОДА>

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

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

Бугуруслан.

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

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

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

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

Люди стараются свести свои потребности до крайности (часы для Филица [41] - идеал комфорта), глупые из них довольствуются ничтожеством, но чуть человек порасторопнее, умнее,- его начиґнает угнетать убогость обстановки и черствость окружающей среды. А чтобы выйти из нее, нужны деньги. А разве можно доґстать их естественным путем пролетарию, которого все обирают? Вот в чем, в погоне за золотым тельцом, надо искать причину возрастающего процента преступности. Нелепость социального строя, где капитал не в труде, а в деньгах, создает преступные инстинкты и калек.

Всегда и везде злоба, оттого что "господином теперь может быть каждый". "Весь свет - смирительный дом". И поэтому тот, кто хочет, чтобы культура приводила людей к мягким отношениґям, к объединенности действований, кто сознает, что "весь мир должен вперед идти", - тот, конечно, всегда должен держать опґпозицию.

"Нравственности нынче не стало" не оттого, что темен народ, по крайней мере, не оттого только, как утверждают многие, а оттого, что "вместо нее законы пошли, тут так... там эдак. А в церковь заглянешь, там сидит всякая сволочь да глаза к небу закатывает". Разве пресловутый закон Гейнце [42] не достаточно показывает, что миром правит глупость и что глупцам не важна культура нравов и мыслей, а <важен> закон, как мертвая букґва, ходячая мораль, способная притупить всякую совесть и обесґсмыслить человека и уничтожить в нем всякую инициативу. Очеґвидно, человек "не может жить без хлама, ему нужна вся эта мишура, - пастор Фридерици [43] , колокольный звон, расписные стекла, алтарные покровы", как нужны законы Гейнце.

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

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

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

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

Существуют порядки где-то, в каких-то учреждениях и угґлах - все равно, порядки возмутительные, недопустимые, варварґские. О них знают и молчат. Или протестуют против них лишь редкими нервными вспышками. Надо повествовать о них людям и без субъективной окраски. Надо уметь только вовремя отдерґнуть занавеску и вовремя крикнуть: "Смотрите. Вот уголок наґшей жизни!"

Исповедь какого-то самоубийцы, человека, впавшего в безвеґрие и смуту настроений, заставляет нас призадуматься над приґчинами болезненного душевного уклада, а объективное отражеґние действительности развивает общественное самосознание и усґтанавливает общественную и профессиональную этики.

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

Гауптмана упрекают в том, что он бросил индивидуалистичеґские драмы для бытовой, семейной. Но как же мечтать о соверґшенстве духовной жизни отдельных единиц массы, когда масса до сих пор не может отделаться от того гнета, при котором неґвозможно человеческое существование? Генрих "Потонувшего колокола" [44] вышел в жизнь с известной закаленностью, с больґшим мужеством, давшим ему возможность бросить семью и деґтей ради высшего долга, но ему пришлось потратить эту силу на кулачную расправу с людьми-зверями. А когда настала пора для высших проявлений этой силы ради вечных бессмертных идей, силы были уже потрачены, и Генрих погиб.

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

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

III. ИЗ ПИСЬМА К НЕИЗВЕСТНОМУ ЛИЦУ

<Конец 1901-начало 1902 г.>

...Я часто страдаю, потому что у меня остро развитое самосозґнание. Я часто страдаю, зная, что я не то, чем должен быть. Я часто в разладе со средой, в разладе с самим собой. Постоянґно сомневаюсь, люблю жизнь, но бегу от нее. Презираю свое слаґбоволие и хочу силы, ищу труда. Я несчастен чаще, чем счастґлив. Но счастье найду, как только перестану копаться в анализах, как только окрепнут силы, чтоб броситься в активную борьбу. В новой пьесе Горького кто-то говорит: "Надо замешаться в саґмую гущу жизни" [45] . Верно. А босяк Сережка в "Мальве" говорит: "Надо всегда что-нибудь делать, чтобы вокруг тебя люди вертеґлись... и чувствовали, что ты живешь. Жизнь надо мешать чаще, чтобы она не закисала" [46] . Верно. В драме Треплева, Иоганнеса и Тузенбаха [47] много моего, особенно в Треплеве. Когда в 1898 гоґду я впервые играл эту роль, я переживал много сходного с ним. Исполнение роли Иоганнеса совпало с моими увлечениями индиґвидуалистическими тенденциями. Призывные ноты Тузенбаха к труду, к активной борьбе помогают мне вырваться из области идеализма пассивного. И вот я рвусь к жизнеспособности, к трепетному здоровому труду. Хочется кипеть, бурлить, чтобы создавать, не только разрушать, создавать, разрушая. Теперь кризис. Самый опасный момент. И остро развитое сознание, соґмнения, колебания, самоанализ, критика окружающего, увлечения доктринами - все это не должно быть целью, только средством. Все это для чего-то другого.

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

Мое творчество - отпечаток смуты современности.

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

ПИСЬМА А. П. ЧЕХОВУ

I

29 сентября 1899 г. Москва

Уважаемый и дорогой Антон Павлович!

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

Вчера вся труппа наша собралась на молебен, но молебна не было, так как митрополит не разрешил "служить" в театре. И отлично. Может быть, благодаря этому (по крайней мере отґчасти) собрание наше было особенно торжественным, свободным и сильным. Мы, как боэры [48] , отстаиваем свою независимость. Константин Сергеевич прочитал молитву, мы пропели молитву. Владимир Иванович благодарил в короткой речи труппу за тот труд, который она несла в течение семи месяцев. Затем пили чай. Торжественность дополнялась еще тем, что собрание было почеґму-то особенно тихим, сосредоточенным. Никаких речей, ни одґного банального слова! Владимир Иванович предложил послать телеграмму московскому генерал-губернатору. Некоторые громко крикнули "просим", большинство промолчало. Предложение же послать телеграммы Вам и Гауптману было принято не только единодушно, но и неистово.

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

Мы Вас ждем к первому представлению "Дяди Вани" [49] .

Жду скорого ответа (пишите на театр) [50] .

Ваш почитатель, глубоко уважающий Вас

Вс. Мейерхольд

Окончание статьи о Вас в августовской книжке "Жизни" прочитал с наслаждением [51] .

II

23 октября 1899 г. Москва

Дорогой, уважаемый Антон Павлович!

19 октября в первый раз играл Грозного [52] . К этому спектаклю пришлось усиленно готовиться. Приближение спектакля волноґвало так сильно, что я не мог ни над чем сосредоточить своего внимания. Вот почему так долго не отвечал на Ваше милое, люґбезное письмо.

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

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

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

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

Пьеса поставлена изумительно хорошо. Прежде всего отмеґчаю художественную меру в общей постановке, которая (художеґственная мера) выдержана от начала до конца. Впервые два реґжиссера слились вполне: один - режиссер-актер с большой фантаґзией, хотя и склонный к некоторым резкостям в постановках, другой - режиссер-литератор, стоящий на страже интересов автора [53] . И кажется, последний заметно доминирует над первым. Рамка (обстановка) не заслоняет собою картины. Идейная суґщественная сторона последней не только бережно сохранена, то есть не завалена ненужными внешними деталями, но даже как-то ловко отчеканена.

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

Пьесе, которая поставлена еще старательнее "Чайки", предсказываю громадный успех.

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

А я все-таки не знаю, где теперь Марья Павловна [54] . Если в Ялте, передайте мой привет.

Вся труппа шлет Вам поклон и пожелания успеха. До скорого свидания!

Любящий Вас Вс. Мейерхольд

III

4 сентября 1900 г. Москва

Большое спасибо, дорогой Антон Павлович, за то участие, каґкое Вы приняли в планах моих относительно напечатания перевеґденной пьесы! [55] Сегодня отослал Вам ее для прочтения. Если Вы углубились в работу свою над новой пьесой, не читайте приґсланного. Успеется. А если на досуге откроете ее, прошу читать с карандашом и отмечать всякую стилистическую неловкость или неясно выраженный смысл. Если в этом месяце действительно приедете сюда, - обратно пьесы не пересылайте почтой, а привеґзите с собой. Думаю, что это стеснит Вас менее, чем пересылка, сопряженная все-таки с известными хлопотами. Вообще мне страшно неловко перед Вами. Мне кажется, что я мешаю Вам работать...

В театре нашем идет большая спешка. Репетиции утром и веґчером. Много народу, оживление. "Снегурочка" почти слажена [56] . Поставлена пьеса изумительно. Столько красок, что, кажется, их хватило бы на десять пьес. Гречанинов, написавший музыку к "Снегурочке", перещеголял Римского-Корсакова наивной проґстотой и стильным колоритом. Есть в музыке места, когда пубґлика вдруг разражается гомерическим хохотом. И заметьте, таґкое впечатление на публику производят не слова, а только музыґка. Постарайтесь приехать к открытию (20 сентября), чтобы поґслушать эту прелесть.

В Москве у нас теперь гостит Максим Горький [57] . Он не пропуґскает ни одной репетиции и в полном восторге.

На одной из репетиций была и Мария Павловна. Сегодня в 5 часов вечера собираюсь к ней чаевничать. Сговорился с Ольгой Леонардовной [58] . Будет и М. Горький. Напишу Вам, как провели вечер.

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

Неужели может случиться, что Вы не дадите нам Вашей пьеґсы в этом году?! Для меня это будет большое огорчение. Я все-таки, видите ли, рассчитываю получить рольку в Вашей пьесе [59] . Сознаюсь. Уж очень тоскливо без дела, во-первых, а, во-вторых,

В. Э. Мейерхольд. 1898 г.

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

В. Э. Мейерхольд, А. П. Чехов,

Вл. И. Неґмирович-Данченко. Севастополь. 1900 г.

A. М. Горький среди артистов Московского Художественного театра. Справа от А. М. Горького - B. Э. Мейерхольд. Ялта. 1900 г.

Фотопортрет В. Э. Мейерхольда с дарственной надписью А. А. Блоку. 1906-1908 гг.

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

Желаю Вам успеха!

До свидания! До скорого свидания!

Любящий Вас Вс. Мейерхольд

IV

l октября 1900 г. Москва

Дорогой Антон Павлович!

Простите, что так долго не отвечал на Ваше письмо. Много волновался, и к столу совсем не тянуло. Рукопись свою полуґчил [60] . Большое спасибо, что Вы так или иначе разрешили мучивґший меня вопрос о судьбе ее. Жаль, конечно, что никуда нельзя ее пристроить. Но... что делать?

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

Очевидно, "Снегурочка" отжила свой век. Очевидно, что "соґвременной смуте", на развалинах строя всей нашей жизни - маґло призыва к одной лишь красоте...

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

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

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

А ведь мы Вас ждем непременно.

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

В четверг идет "Чайка". Наконец-то. Соскучились.

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

Не хочется писать, поговорил бы с большим удовольствием. Приезжайте "и все. Ну, что, право..." [61] .

До свидания! Да? Крепко жму Вашу руку.

Любящий Вас

Вс. Мейерхольд

Все ждут и шлют привет!!

V

18 апреля 1901 г. Москва

Дорогой Антон Павлович!

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

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

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

Я открыто возмущаюсь полицейским произволом, свидетелем которого был в Петербурге 4-го марта [62] и не могу спокойно преґдаваться творчеству, когда кровь кипит и все зовет к борьбе.

Мне хочется пламенеть духом своего времени. Мне хочется, чтобы все служители сцены пришли к сознанию своей великой миссии. Меня волнуют мои товарищи, не желающие подняться выше кастовых, узких интересов, чуждые интересов общественґности.

Да, театр может сыграть громадную роль в перестройке всего существующего! Недаром петербургская молодежь так старательґно подчеркивала свое отношение к нашему театру. В то время как на площади и в церкви ее, эту молодежь, бессердечно, циґнично колотили нагайками и шашками, в театре она могла отґкрыто выражать свой протест полицейскому произволу, выхваґтывая из "Штокмана" фразы, не имеющие к идее пьесы никакого отношения, и неистово аплодируя им [63] . ("Справедливо ли, чтобы глупцы управляли людьми просвещенными"; "когда идешь заґщищать правду и свободу, не следует одевать лучшей пары". Вот какие фразы Штокмана вызывали демонстрацию. Театр объедиґнил в себе все классы, различные партии, заставляя всех страґдать одним горем, выражать один восторг, протестовать против того, что всех одинаково возмущает. Этим театр заявил свою беспартийность и намекнул нам на то, что его стены защитят со временем от нагаек тех, кто захочет управлять страной во имя всеобщего освобождения.

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

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

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

Потом мне кажется: нельзя стать "господином", когда соґциальная борьба ставит тебя в ряды "рабов".

Я мечусь и жажду знаний.

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

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

Ну, довольно об этом.

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

Горячо любящий Вас

Всеволод Мейерхольд

Черкните до приезда! Поклон Вашей матушке.

VI

<Конец декабря 1901 г. Москва>

С Новым годом, дорогой Антон Павлович!

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

Опять перечитываем Вас, Антон Павлович! Опять "Дуэль", "Палата Љ 6", "Черный монах", "По делам службы"... С этими рассказами связаны воспоминания юности, печальной, но светлой. Опять сдавленные слезы, опять ласки поэзии и трепетное ожидаґние лучшего будущего... С Вами легче жить, потому что Вы внуґшаете веру в лучшее будущее и заставляете терпеть.

Пускай другие меняют свои увлечения художниками, как пидґжаки, тысячи таких, как я, останутся верными Вам, Антон Павґлович, навсегда.

Я никогда никого не чувствовал так, как чувствую Вас.

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

Любящий Вас Вс. Мейерхольд

Пр-ивет Марии Павловне и Вашей матушке.

Новости:

Рабочие и студенты готовятся к выражению негодования по адресу Ванновского, обманувшего их ожидания [64] .

Пьеса Немировича-Данченко возмутила публику [65] . Отношение автора к ненавистной ей (особенно молодежи) буржуазии - безразлично. Пестро, красочно, но не значительно и не искренне. Узнали в авторе ученика Боборыкина и обижены за любимцев - Чехова и Гауптмана, обижены, что автор старался втиснуть их настроение в винегрет плохого вкуса. Внешние фокусы на перґвом плане. Для чего столько труда, столько денег?!

Вышел "Красный петух" Гауптмана. Превосходная пьеса.

В литературно-художественном клубе по вторникам читаются рефераты. После - обсуждения. Недавно какой-то доктор читал о "Записках врача" Вересаева [66] . Реферат вызвал оживленные прения. Собрание выразило сочувствие Вересаеву в его искреннем порыве высказать исповедь врача.

Здесь сыро и туманно.

VII

8 мая 1904 г. <Лопатино>

Дорогой Антон Павлович!

Большое спасибо за Ваше любезное письмо, которое Вы приґслали мне, узнав о моей болезни, и на которое я - бессовестґный - так долго молчал. Простите.

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

От антрепризы отказаться не могу [67] . Слишком много вложил в нее. Если придется по необходимости, что делать. А так трудно.

Звала меня к себе Комиссаржевская, испугал Петербург [68] . Кроме того, она собиралась взвалить на меня только режиссерґский труд. Как ни интересен труд режиссера, актерская работа куда интереснее. В моем деле режиссура интересует меня поґстольку, поскольку вместе с поднятием художественного тона всеґго дела она помогает совершенствоваться моей артистической личности.

В будущем году труппа моя будет играть в Тифлисе [69] . Приґезжайте посмотреть нас, потому что мы подросли в художественґном смысле. Вашу пьесу "Вишневый сад" играем хорошо. Когда я смотрел ее в Художественном театре, мне не стало стыдно за нас. Мне не совсем нравится исполнение этой пьесы в Москве. В общем.

Так хочется сказать. Когда какой-нибудь автор гением своим вызывает к жизни свой театр, этот последний постигает секрет исполнения его пьес, находит ключ... Но если автор начинает соґвершенствовать технику и в творчестве своем поднимается в выґсоты, театр, как совокупность нескольких творцов, следовательно, творец более тяжеловесный, начинает терять этот ключ. Так, наґпример, потерял ключ к исполнению пьес Гауптмана Deutsches Theater в Берлине (неуспех великолепной трагикомедии "Красґный петух", "Шлюк и Яу", "Бедный Гейнрих"). Так, мне кажется, растерялся Художественный театр, когда приступил к Вашему "Вишневому саду" [70] .

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

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

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

Великолепны: Москвин и Станиславский.

Фирс совсем не тот.

Поразителен пейзаж второго акта в декоративном отношеґнии [71] .

Черкните что-нибудь о себе.

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

Горячо любящий Вас

Вс. Мейерхольд

Адрес:

Почтовая станция Чаадаевка Саратовской губернии [72] .

ПИСЬМО К. С. СТАНИСЛАВСКОМУ

10 апреля 1905 г. <Николаев>

Дорогой Константин Сергеевич!

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

Посылаю Вам вступительное слово к проекту [73] . Прошу Вас на полях сгладить то, что не понравится Вам, приписать, что могло бы усилить значение сказанного, прошу исправить, если что неґясно выражено. По исправлении, мне кажется, нужно отпечатать в нескольких экземплярах для рассылки тем лицам, которых нужно знакомить с положением дела. <...>

Ну, и устал же я! Ой-ой-ой!

Привет Марии Петровне и всем художесгвенникам.

Моя idee fixe.

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

Дайте мне только чуть-чуть отдохнуть.

Ваш теперь навсегда

Всеволод Мейерхольд

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

Несмотря на большое обновляющее влияние, какое Московґский Художественный театр имел на русскую драму вообще, проґвинциальные театры не бросают влечения своего к рутине, и к ноґвым формам драмы продолжают относиться с прежней косноґстью.

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

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

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

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

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

Таким образом, Московский Художественный театр будет выґпускать из своего театра-школы не отдельных лиц, которым трудґно и даже невозможно работать в неподходящей среде, а пригоґтовит несколько сыгравшихся трупп, которые будут иметь возґможность дружным натиском вести борьбу с рутиной отживаюґщих форм искусства и примером своим наглядно показывать всю разницу между настоящим и поддельным в искусстве.

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

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

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

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

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

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

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

Задача новой труппы - всеми силами помочь Московскому Художественному театру не утрачивать обаяния именно такого вот передового театра, который бы всегда шел рядом в стремиґтельном авангардном движении современной "новой" драматурґгии и живописи, который бы никогда не допускал, чтобы драмаґтургия и живопись так сильно опережали технику сцены, технику артистов.

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

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

ПИСЬМО В. Я. БРЮСОВУ

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

Дорогой Валерий Яковлевич!

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

От "Факелов" говорили В. И. Иванов, Г. И. Чулков [74] и я.

После нас говорил Максим Горький.

Когда он говорил, казалось, что окружающие его литераторы ("Знание") утомляют его душу, которую влечет новый мир. Он был необыкновенно нежен к своим новым знакомым ("Факелы"), и когда ему задали вопрос, кого же из "тех" привлечь ко второґму собранию непременно, он назвал Куприна и только. Между прочим, сильно врезались в память такие его слова: "в скудной России и существует только искусство, мы здесь ее "правительґство", мы слишком преуменьшаем свое значение, мы должны властно господствовать, и наш театр должен быть осуществлен в огромном масштабе. Это должен быть театр-клуб, который мог бы объединить все литературные фракции" [75] .

Ждем Вас ко второму собранию непременно. Оно будет числа 10-11 сего месяца [76] .

Большое спасибо за присланную книгу.

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

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

Преданный Вам

Вс. Мейерхольд

Привет Вашей жене.

Вам кланяются: Ольга Михайловна, Екатерина Михайловна, Пронин, Ракитин, Кобецкий [77] , Зонов.

ИЗ ПИСЕМ К О. М. МЕЙЕРХОЛЬД

I

<31 января> 1906 г. Нижний-Новгород

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

Май - работа в макетной. Рядом с художниками, которые поґмогают сознать неосознанное, и душа зарождает новый мир [78] . Лето открывает театр Метерлинка, и на сцене впервые воплощен примитив [79] . Падение Студии - мое спасение, потому что это быґло не то, не то. Теперь только понимаю, как хорошо, что Студия пала [80] .

Потом московская революция [81] . Я часто трепетал, но не от страха, а от нахлынувшего постижения истины. Меня влекло на улицу в часы, когда все люди прятались. Не опасность влекла, как влечет нервных людей бросаться с колоколен и под поезд. Влекло желание видеть преображенный мир. И до сих пор помню площадь, которая от зажженного фонаря на одном только углу ее казалась наклоненной. Темная сторона площади пошатнулась вниз, и края ее исчезали в темной дали, где белела одинокая колокольня. Влекло желание перебегать с угла на угол и видеть, как перебегают также еще какие-то темные фигуры, темные фиґгуры на фоне не освещенного фонарями белого снега, теперь даюґщего обильный свет. Влекло желание слушать, как эти перебеґгающие с угла на угол фигуры шепчут друг другу, куда не опасґно идти. Влекло желание застыть, когда просвистит пуля сухая, больная, холодная и вместе с тем горячая. В моей душе от страшґной недели осталось что-то такое, что даст силы почувствовать потом, когда-нибудь. Душа созидающего художника так содрогаґлась! Так сильно содрогалась, и никто не замечал, никто не знает.

Потом Петербург [82] .

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

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

II

24 февраля 1906 г. Тифлис

...Здесь никакого удовлетворения. Я на репетициях вдохновґляюсь, говорю, показываю много интересных нюансов, и никто ничего не воспринимает, все невнимательны, тупы и даже просто недобросовестны. А главное - для того, чтобы работать в проґвинции, мне приходится принижать свой вкус. Я отрицаю весь этот репертуар, мне не нужны эти их <актеров> темпераменты, эти их голоса. В монтировочной книге я даю ряд бликов, но никґто не хочет их осуществлять. Репетиций так мало, что даже приґличного строя нельзя добиться. Словом, ужас, ужас, ужас. Я мечґтаю о театре-школе и о многом таком, что в провинции никогда не осуществимо. Зачем, зачем я погублю себя! А я погублю, если я останусь в провинции. Мне это стало ясно теперь, когда прошел ряд спектаклей. До них я писал тебе с колебанием, теперь мне ясно, что провинция - это помойная яма. В провинцию хорошо приезжать с готовым, потому что провинциальная публика наивґна и способна искренне удивляться. А создавать что-нибудь на ее глазах... нет, я против провинции.

Сегодня спектакль <"Евреи" Е. Чирикова> шел очень и очень интересно. Финал я поставил крайне любопытно. Дело в том, что погром я веду не на шуме, а на тишине. В течение акта за сцеґной слышат отдаленный гул толпы, который только дразнит. Он приближается, но в самый момент, когда публике кажется - вот-вот шум совсем близко, я его начинаю удалять так далеко, что его перестает быть слышно. Пауза. На сцене все застыли, публиґка успокоилась. А в дверь толчки, ломают ставни - и никто не кричит, а только шепчутся (помнишь голоса, когда строили у нас под домом баррикады, - вот так). Стоявшие на сцене потушили лампы, свечи. И наступил полный мрак. Тогда двери сломаны, и хулиганы ворвались. Молча они шарят. Молчаливая борьба люґдей Выстрел Лии. Березин задушен. За сценой раздаются выстґрелы казаков пачками. Хулиганы исчезают. Приходит Нахмаи, осветил картину и - о ужас - видит ряд трупов. Лишь Лейзер сидит и шепчет о том, что налетела гроза и все унесла. Нахман опускается и тихо плачет над трупом Лии. Бьют часы. Эффект поразительный. Боюсь, что завтра пьесу снимут [83] . Полицмейстер был на последнем акте. И декорации были очень удачны...

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО ПЕРЕД ПРЕМЬЕРОЙ СМЕРТИ ТЕНТАЖИЛЯ" В ТИФЛИСЕ

19 марта 1906 года

Прошлой зимой творил и вот теперь творю с товарищами своими на этой сцене перед вами, милостивые государыни и милоґстивые государи. И знаю ценность вашей чуткости. Я успел оцеґнить степень подготовленности тифлисской аудитории к восприяґтию нового искусства, и мне кажется лишним выступать перед вами с комментариями к сегодняшнему спектаклю. И если я все-таки осмеливаюсь выступать перед вами сегодня с речью, то тольґко потому, что я очень люблю Метерлинка. Это мой цветок ему в праздничный день первого спектакля "Смерти Тентажиля" на русском языке [84] .

"А Пиппа пляшет" [85] . В этой пьесе один вопрошает другого: "А куда вы направляетесь, позвольте вас спросить?". Вот какой ответ прозвучал на это: "Старичок, нельзя быть любопытным. Не спрашиваю же я, зачем ты живешь, греешься у огня, ешь печеные яблоки".

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

Похоронный марш.

Пусть композитор написал его по случаю смерти Короля. Плаґчут при звуках похоронного марша, однако не оттого, что умер король, а мать моя умерла [86] , чей-то брат убит на войне, чья-то сестра стучит в окно тюрьмы, стонут люди, когда убивают люґдей...

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

"Смерть Тентажиля" - та же музыка. Тысяча зрителей. Тысяґча объяснений, если только надо музыке давать объяснение.

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

А попробуйте, когда будете слушать пьесу, милостивые госуґдарыни и милостивые государи, попробуйте негодовать вместе с Игреной не против Смерти, а против причинности ее. И значиґтельность символа пьесы достигнет громадных высот. Не Смерть, а тот, кто несет с собой Смерть, вызывает негодование [87] . И тогда Остров, на котором происходит действие, - это наша жизнь. Заґмок там, за этими наводящими тоску мертвыми деревьями, заґмок в глубине долины, откуда не видны ни горы голубые, ни моґре, ни луга по ту сторону скал, замок этот - тюрьмы. Тентажиль - юное человечество, доверчивое, прекрасное, идеальное, чистое. И Кто-то беспощадно казнит этих юных прекрасных людей. Сеґстры, матери, дети тянутся к небу слабыми ручонками, молят о пощаде, молят о прощении, молят о помиловании, молят об освобождении. Напрасно, напрасно. Никто не хочет слушать, никто не хочет знать. На нашем Острове стонут и гибнут тысячи таких юных, таких прекрасных, как Тентажиль.

ИЗ ПИСЬМА К О. М. МЕЙЕРХОЛЬД

7 марта 1908 г. Минск

...Как после падения Студии воскресила меня Полтава [88] , так теперь воскресил меня Минск [89] . Я дал три опыта: 1) "Вампир" без декораций и японский метод передавать зрителю музыку наґстроений, музыку ярких красочных пятен. Стушеваны не только декорации, но и аксессуары. Звучат одни пятна, как у Малявина. Этот прием очень подошел к Ведекинду. 2) "Балаганчик" [90] . Вся пьеса на орхестре. Полный свет в публике. Вместо декораций - по-японски легкие застановки и ширмы. Автор перед началом входит через маленький красный со звездами занавес на просцеґниуме и садится, приобщаясь к публике, и глядит на представлеґние вместе с ней. Потом, когда после первой части занавес сдвиґгается, автора разболтавшегося "помощник" тащит за занавес за фалды. Когда Пьеро лежит один (впереди занавеса), на глаґзах у публики все исчезает. Остается пустой пол орхестры и просцениум, остается одинокий Пьеро на нем. Самый эффектный момент, когда паяц опускает руки в пространство между просцеґниумом (край рампы, так сказать) и первым рядом, крича о клюквенном соке. 3) Третий опыт. "Электра" и "Победа смерти". Только на линиях, без красок. Холст и освещение. ...

ТЕЛЕГРАММА МОСКОВСКОМУ ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ТЕАТРУ

12 октября 1908 г. С.-Петербург

Москва. Литературно-художественный кружок.

Юбилейному комитету.

Художественному театру.

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

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

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

Всеволод Мейерхольд

ПИСЬМО К. С. СТАНИСЛАВСКОМУ

1 февраля 1912 г. С.-Петербург

Глубокоуважаемый Константин Сергеевич,

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

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

Всеволод Мейерхольд

Ал. Головин

О ТЕАТРЕ

<СБОРНИК СТАТЕЙ>

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

Аскалонец Евен

Обложка книги В. Э. Мейерхольда "О театре"

ПРЕДИСЛОВИЕ

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

Книга разделена на три части.

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

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

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

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

\* \* \*

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

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

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

Приношу глубокую признательность: А. М. Гильчеру, В. М. Бебутову и Б. С. Мосолову, которые помогли мне собрать мои заґписки, и Вл. Н. Соловьеву, частые беседы с которым дали окрепнуть основным положениям моей последней статьи "Балаган".

Вс. Мейерхольд

С.-Петербург. Ноябрь 1912 г.

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

I. ТЕАТР-СТУДИЯ

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

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

Вал. Брюсов писал по поводу генеральной репетиции "Смерти Тентажиля" так: "Я был среди немногих, кому посчастливилось видеть в студии генеральную репетицию "Смерти Тентажиля" Метерлинка [91] . В общем, то был один из интереснейших спектакґлей, какие я видел в жизни" [92] .

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

1) "Нынешней весной (1905) исполнилось трехлетие существоґвания Товарищества новой драмы (1902-1905), и этот третий год стал последним. Товарищество новой драмы больше не существует. Антрепренер Мейерхольд снова возвращается в Москву, в Художественный театр, к Станиславскому. Станиславский органиґзует новую труппу, во главе которой будет стоять Мейерхольд. Репертуар "современный". 10-15 пьес. Постом поездки по провинґции. Кроме того, организация вечеров в аудитории Исторического музея при участии труппы этого нового театра. Вечера будут поґсвящены иностранным и русским поэтам (Бодлеру, Э. По, Верхарну, В. Брюсову, Бальмонту, Вяч. Иванову, А. Белому и др.)" [93] .

2) "Филиальное отделение Художественного театра (Театр-студия), устраиваемое под главным руководством Станиславского и под непосредственным управлением Мейерхольда, будет в театре Гирш, у Арбатских ворот [94] . Цель этого предприятия - насадить в провинции серьезно направленные и хорошо поставленные труппы и театры" [95] .

3) "Связь с Художественным театром явится, главным обраґзом, принципиальная, в смысле проведения тех же основ "худоґжественной" постановки произведений, но с некоторым различием в репертуаре" [96] .

4) "Интересно, будет ли этот театр носителем и продолжатеґлем убеждений Художественного театра, или же воплотит новые стремления и искания драматического и театрального искусства?" [97]

Последний вопрос так и остался тогда открытым. Осталось невыясненным и лицо театра, который принял в свой репертуар Метерлинка рядом с Горьким, Пшибышевского рядом с Ибсеном, Верхарна рядом с Полевым ("Русское богатырство") [98] . Никто наґверное не знал, действительно ли Театр-студия - филиальное отґделение Художественного театра, то есть находятся ли эти два театра - Художественный и Студия - в идейном плане в такой же связи, как, например, Московские Малый и Новый театры [99] .

Театр-студия основан был К. С. Станиславским. Верно и то, что я вошел в это дело режиссером с ядром лучших сил из Товаґрищества новой драмы, но Театр-студия фактически не был фиґлиальным отделением Художественного театра, хотя К. С. Станиґславский и хотел, чтобы он стал таковым.

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

Первое заседание сотрудников Театра-студии состоялось 5 мая, и уже на этом заседании звучали такие ноты: современные форґмы драматического искусства давно уже пережили себя. Совреґменный зритель требует иных приемов техники. Художественный театр достиг виртуозности в смысле жизненной натуральности и естественной простоты исполнения. Но появились драмы, которые требуют новых приемов в постановке и исполнении. Театр-студия должен стремиться к обновлению драматического искусства новыґми формами и приемами сценического исполнения. Судя по тому, что актерам читался отрывок из Антуана, речь шла, по-видимому, о движении молодого театра вперед в смысле лишь эволюции форм, найденных Художественным театром. А найти новым веяґниям в драматической литературе соответствующие новые формы воплощения их на сцене еще не значило рвать с прошлым так дерзко, как сделал это потом в своей работе Театр-студия. "Худоґжественный театр с его натуральностью игры не есть, конечно, последнее слово и не думает останавливаться на точке замерзаґния; "молодой театр" наряду с его родоначальником (Художестґвенным театром) должен продолжать дело, идти далее" [100] . Итак, Театру-студии, как казалось, предстояло лишь эволюционировать и, быть может, эволюционировать не иначе, как по пути Художеґственного театра. Но уже в июне, на открытии репетиционного сарая в Мамонтовке, кто-то из гостей пожелал, чтобы Студия не подражала Художественному театру.

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

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

В макетной мастерской "разрешались" планы пьес: "Русское богатырство" Полевого, "Снег" Пшибышевского, "Продавец солнґца" Рашильд, "Коллега Крамптон" и "Праздник примирения" Гауптмана, "Сфинкс" Тетмайера, "Семь принцесс" Метерлинка и "Женщина в окне" Гофмансталя.

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

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

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

Поэтому, когда построено было много макетов, изображавших interieur'bi и exterieur'bi [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] такими, как они бывают в жизни, макетґная мастерская вдруг помрачнела, уже злилась и нервничала и ждала случая, когда кто-нибудь первый крикнет, что пора все маґкеты сжечь и растоптать.

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

Все поняли: раз клейка макетов так сложна, значит, сложна вся машина театра. Вертя в руках макет, мы вертели в руках современный театр. Мы хотели жечь и топтать макеты; это мы уже близились к тому, чтобы топтать и жечь устаревшие приемы Натуралистического театра.

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

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

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

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

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

Был выдвинут принцип стилизации [††††††††††††††] .

Главная работа в этом направлении принадлежит художнику Ульянову: пьеса Гауптмана "Шлюк и Яу" (сорежиссер Вл. Э. Репман). Постановку этой пьесы задумано было выдержать в стиле "века пудры" [101] . В первой редакции все это были очень сложные сооружения. Шутка сказать, построить комнаты и залы Людовиґков и их сады по фотографическим снимкам с натуры или по риґсункам, скалькированным из ценных увражей [102] этой пышной эпохи.

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

Первый акт: ворота замка, у которых охотники находят пьяґными Шлюка и Яу. На сцене показаны только ворота с круглой вертящейся дверью, украшенной вверху бронзовой статуей Амура. Ворота у самой авансцены. Они поражают своей грандиозностью, так они громадны и так пышны. Сквозь ворота не видно замка, но по уходящему в глубь ряду боскетных ширм [103] зритель сразу воспринимает и стиль эпохи, и богатство тех, кто живет за этими воротами. А фигуры Шлюка и Яу рядом с пышными воротами сразу создают нужный для пьесы контраст и вводят зрителя в плоскость трагикомедии, сатиры [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] .

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

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

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

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

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

При Театре-студии создается Литературное бюро, и к участию в его работе привлекаются наши выдающиеся поэты новых литеґратурных групп: "Весов" и "Вопросов жизни" [104] . Этот орган - Лиґтературное бюро - должен доставлять театру интересные произведения новейшей драматической литературы всех стран. Заведоґвание Литературным бюро поручается Вал. Брюсову, который потом принимает в делах театра ближайшее участие. Из дальнейґших глав моей работы будет понятно, почему именно Брюсов был привлечен к ближайшему участию в театре.

Театр-студия стал театром исканий. Но освободиться от натуґралистических пут мейнингенской школы [105] было ему не так легко. Когда случилось нечто роковое, и театр "отцвел, не успевши расцвесть", в "Весах" [јјјјјјјјјјјјјј] Вал. Брюсов писал:

"В Театре-студии во многих отношениях сделаны были попытґки порвать с реализмом современной сцены и смело принять усґловность как принцип театрального искусства. В движениях было больше пластики, чем подражания действительности, иные групґпы казались помпейскими фресками, воспроизведенными в живой картине. Декорации нисколько не считались с условиями реальґности, комнаты были без потолка, колонны замка обвиты какими-то лианами и т. д. Диалог звучал все время на фоне музыки, вовлекавшей души слушателей в мир метерлинковской драмы. Но, с другой стороны, властно давала себя знать привычка к традициям сцены, многолетняя выучка Художественного театра. Артисты, изучившие условные жесты, о которых грезили прерафаґэлиты [106] ,- в интонациях по-прежнему стремились к реальной правґдивости 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 шкоґлы и без всякого темперамента. Театр-студия показал для всех, ознакомившихся с ним, что пересоздать театр на прежнем фундаґменте нельзя. Или надо продолжить здание Антуан-Станиславского театра, или начинать с основания".

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

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

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

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

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

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

Можно было бы отметить здесь прежде всего те услуги, какие оказало Театру-студии провинциальное Товарищество новой драґмы, первое подвергшее критике натуралистические приемы, благоґдаря участию в деле А. М. Ремизова, который, заведуя литературґным бюро Товарищества, самым энергичным образом толкал работу молодых борцов в новые области; но это слишком увеличиґвало бы мою работу. Достаточно сказать о том, что сделал в деле революции современной сцены (не эволюции, как ожидалось) Театр-студия, и как он, ища новых путей, повлиял на работу суґществовавших рядом с ним театров и тех, которые возникли после его смерти.

Работа над одной пьесой ("Комедия любви") привела к критиґке 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 плаґстического 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 воспроизвеґдением на сцене стиля и стилизацией сценических положений. И во всех работах, чем веселее они кипели, все больше и больше проявлялись те ошибки, которые делал наш "старший брат" - Художественный театр.

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

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

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

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

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

II. НАТУРАЛИСТИЧЕСКИЙ ТЕАТР И ТЕАТР НАСТРОЕНИЯ [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*]

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

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

На сцене бежал водопад и шел дождь из настоящей воды. Помнится часовенка, сбитая из настоящего дерева, дом, облицоґванный тонкой деревянной фанерой. Двойные рамы, вата между ними, и стекло, подернутое морозом. Отчетливы и подробны все углы на сцене. Камины, столы, этажерки заставлены большим коґличеством мелких вещей, которые видимы только в бинокль и коґторые любопытный настойчивый зритель успеет разглядеть на протяжении не одного акта. Пугающий публику гром, на провоґлоке ползущая по небу круглая луна. В окно видно, как по фиорду идет настоящий корабль. Построение на сцене не только неґскольких комнат, но и нескольких этажей с настоящими лестниґцами и дубовыми дверями. Ломающаяся и вертящаяся сцена. Свет рампы. Много соффитов. Полотно, на котором изображено-небо, повешено полукругом. В пьесе, где должен быть представлен деревенский двор, пол устилается грязью из папье-маше. Слоґвом, добиваются того, к чему стремится в своих панорамах Ян Стыка: чтобы нарисованное было слитно с настоящим. Как у Яна Стыки, в Натуралистическом театре художник творит в тесном сотрудничестве со столяром, плотником, бутафором и лепщиком.

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

Так создался в Натуралистическом театре прием - копирование исторического стиля. При таком приеме вполне естественно, что ритмическая архитектоника такой, например, пьесы, как "Юлий Цезарь" [107] , в ее пластичной борьбе двух разнородных сил - вовсе не замечена и, значит, не воспроизведена. И никто из руководитеґлей не сознавал, что синтез "цезаризма" никогда не может быть создан калейдоскопом "жизненных" сцен и ярким воспроизведеґнием типов из толпы того времени.

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

В памяти всегда остается много виртуозных гримов, но позы и ритмические движения - никогда. При постановке "Антигоны" реґжиссер 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, стилиґзовать, а только сфотографировал. На сцене перед нами ряд групп - это все воспроизведенные копии, как вершины в ряд расґположенных холмов, а между ними, как овраги, "жизненные" жесты и телодвижения, резко дисгармонирующие с внутренним ритмом воспроизведенных копий.

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

В Хлестакове, по выражению Гоголя, "ничего не означено резґко", и вместе с тем образ Хлестакова очень ясен. В интерпретаґциях образов резкость очертаний вовсе не обязательна для ясности образа.

"Эскизы великих мастеров часто сильнее действуют, чем законґченные картины".

"Восковые фигуры, несмотря на то, что подражание природе достигает здесь высшей степени, все-таки не производят эстетиґческого действия. Их нельзя считать художественными произведеґниями, потому что они ничего не дают фантазии зрителя" [јјјјјјјјјјјјјјј] .

Натуралистический театр учит актера выражению непременно законченно яркому, определенному; никогда не допустить игры намеками, сознательного недоигрывания. Вот отчего так часты переигрывания в Натуралистическом театре. Этот театр совсем не знает игры намеками. А ведь кое-кто из актеров даже в период увлечения натурализмом уже давал на сцене моменты такой игры: пляска тарантеллы В. Ф. Комиссаржевской в "Норе" [108] - экспресґсия позы и только. Движение ногами лишь нервно-ритмическое. Если смотреть только на ноги, - скорее бегство, чем пляска.

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

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

"Произведения поэзии, скульптуры и прочих искусств содерґжат в себе сокровища глубочайшей мудрости, так как в них гоґворит вся природа вещей, а художник только уясняет и переводит изречения ее на простой и понятный язык. Но само собой разуґмеется, что всякий, читающий и рассматривающий какое-нибудь произведение искусства, должен сам, собственными средствами, способствовать обнаружению этой мудрости. Следовательно, кажґдый поймет ее лишь по мере своих способностей и развития, поґдобно тому, как моряк может погрузить свой лот лишь на такую глубину, которая соответствует длине его" [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] .

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

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

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

И что театр был последователен и настойчив в этом изгнании со сцены власти Тайны, доказывает то обстоятельство, что при первой постановке "Чайки" в первом акте не видно было, куда уходили действующие лица со сцены. Пробежав через мостик, они исчезали в черном пятне чащи, куда-то (тогда еще художник театра работал без сотрудничества лепщиков); а при возобновґлении "Чайки" все углы сцены были обнажены: построена была беседка с настоящим куполом и с настоящими колоннами, и был на сцене овраг, и было ясно видно, как люди уходят в этот овраг. При первой постановке "Чайки" в третьем акте окно было сбоку, и не был виден пейзаж, и когда действующие лица входили в переднюю в калошах, стряхивая шляпы, пледы, платки - рисоваґлась осень, моросящий дождик, на дворе лужи и хлюпающие по ним дощечки. При возобновлении же пьесы [109] на технически усовершенствованной сцене окна прорублены против зрителя. Пейзаж виден. Воображение ваше молчит, и что бы действующие лица ни говорили про пейзаж, вы им не верите, он никогда не может быть таким, как говорят: он нарисован, вы его видите. И отъезд на лошадях с бубенцами (в финале третьего акта) в плане первой постановки лишь чувствовался за сценой и ярко рисовался в воображении зрителя, в плане же второй постановки зритель требует, чтобы видны были эти лошади с бубенцами, раз видна веґранда, куда уходят отъезжающие люди.

"Произведение искусства может влиять только посредством фантазии. Поэтому оно должно постоянно будить ее" [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] , но именно будить, а "не оставлять в бездействии", стараясь все показать. Будить фантазию "необходимое условие эстетического действия, а также основной закон изящных искусств. Отсюда следует, что художественное произведение должно не все давать нашим чувґствам, но как раз столько, чтобы направить фантазию на истинґный путь, предоставив ей последнее слово" [јјјјјјјјјјјјјјјј] .

"Можно не досказать многого, зритель сам доскажет, а иногда вследствие этого в нем еще усилится иллюзия, но сказать лишґнее - все равно, что, толкнув, рассыпать составленную из кусочґков статую или вынуть лампу из волшебного фонаря" [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] .

Где-то у Вольтера: "Le secret d'etre ennuyeux, c'est de tout dire" [†††††††††††††††††] .

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

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

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

Именно здесь, при постановке на сцене пьес Ибсена, отчетлиґво ярко сказывается метод режиссера-натуралиста в его созидаґтельной работе.

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

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

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

То же можно сказать и о режиссере.

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

На сцене очень дорого время. Если какая-нибудь сцена, котоґрая, 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 наґрушение гармонии целого памятно в интерпретации режиссером Художественного театра третьего акта "Вишневого сада" [110] . У авґтора так: лейтмотив акта - предчувствие Раневской надвигаюґщейся грозы (продажа вишневого сада). Все кругом живут как-то тупо: вот довольные - они пляшут под монотонное побрякиваґние еврейского оркестра и, как в кошмарном вихре, кружатся в скучном современном танце, в котором нет ни увлечения, ни азарґта, ни грации, ни даже... похоти, - не знают, что земля, на котоґрой они пляшут, уходит из-под их ног. Одна Раневская предвидит Беду и ждет ее, и мечется, и на минуту останавливает движущееґся колесо, эту кошмарную пляску марионеток в их балаганчике. И со стоном диктует людям преступления, только бы они не были "чистюльками", потому что через преступление можно прийти к святости, а через срединность - никуда и никогда. Создается слеґдующая гармония акта: стоны Раневской с ее предчувствием наґдвигающейся 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 музыґкальный 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 заґхолустного 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 сценаґми 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 [јјјјјјјјјјјјјјјјј] .

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

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

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

Прежде всего постановка ибсеновских пьес создает такой опыт: оживлять "скучные" диалоги чем-нибудь - едой, уборкой комнаты, введением сцен укладки, завертыванием бутербродов и т. д. В "Эдде Габлер" [111] в сцене Тесмана и тети Юлии подавали завґтрак. Я хорошо запомнил, как ловко ел исполнитель роли Тесмаґна, но я невольно не дослышал экспозиции пьесы.

В пьесах Ибсена, помимо определенного рисунка "типов" норґвежского быта, режиссер изощряется в подчеркивании всяких сложных, по его мнению, диалогов. И помнится, сущность драмы Ибсена "Столпы общества" [112] от такой подробной аналитической работы совершенно потонула в изощренности анализа проходных сцен. И зритель, хорошо знавший пьесу в чтении, на спектакле видит новую пьесу, которой он не понимает, потому что читал иное. Режиссер выдвинул на первый план много второстепенных вводных сцен и в них открыл их сущность. Но ведь сумма сущностей вводных сцен не составляет сущности пьесы. Выпукло выдвинутый один основной момент акта решает его участь в смысґле уразумения публикой, несмотря на то, что остальные проскользґнули перед ним, как в тумане.

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

"Я слышу, опять воет собака", - говорит одно из действующих лиц. И непременно воспроизводится вой собаки. Отъезд зритель узнает не только по удаляющимся бубенцам, но еще и по стуку копыт по деревянному мосту через реку. Слышен стук дождя по железной крыше. Птицы, лягушки, сверчки.

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

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

- Зачем это? - недовольным голосом спрашивает Антон Павґлович.

- Реально, - отвечает актер.

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

Кто-то из актеров с гордостью рассказывает, что в конце третьего акта "Чайки" режиссер хочет ввести на сцену всю дворґню, 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 групґпы актеров.

- Да, но сцена,- говорит А. П.,-требует известной условґности. У вас нет четвертой стены. Кроме того, сцена - искусство, сцена отражает в себе квинтэссенцию жизни, не надо вводить на сцену ничего лишнего [113] .

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

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

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

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

Никогда нельзя поверить, что это ветер качает гирлянду в перґвой картине "Юлия Цезаря", а не рука рабочего, потому что плаґщи на действующих лицах не качаются.

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

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

Настоящее дерево рядом с нарисованным кажется грубым и неестественным, ибо оно вносит дисгармонию своими тремя измеґрениями рядом с живописью, имеющей лишь два измерения.

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

Уловить в предмете рационалистическое, фотографировать, илґлюстрировать декоративной живописью текст драматического проґизведения, копировать исторический стиль - стало основной задаґчей Натуралистического театра.

И если натурализм привел русский театр к усложненной техґнике, Театр Чехова - второй лик Художественного театра, покаґзавший власть настроения на сцене, - создал то, без чего театр мейнингенцев давно бы погиб. И вместе с тем Натуралистический театр не сумел в интересах дальнейшего своего роста извлечь для себя выгоду из этого нового тона, внесенного в него чеховской муґзыкой. Театр настроения подсказан творчеством А. П. Чехова. Александрийский театр, сыгравший его "Чайку", этого подсказанґного автором настроения не уловил [114] . А секрет его заключался вовсе не в сверчках, не в лае собак, не в настоящих дверях. Когда "Чайка" шла в эрмитажном здании Художественного театра [115] , машина еще не была хорошо усовершенствована, и техника еще не распространила свои щупальцы во все углы театра.

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

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

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

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

Гармония не была нарушена в первых двух постановках ("Чайґка", "Дядя Ваня" [116] ), пока творчество актеров было совершенно свободно. Впоследствии режиссер-натуралист, во-первых, делает из ансамбля - сущность, а во-вторых, теряет ключ к исполнению пьес Чехова.

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

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

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

Об Ибсене в этом театре мы писали. К Метерлинку он подоґшел не через музыку Чехова, а все тем же способом рационалиґзации. Действующие лица "Слепых" были разбиты на характеры, а Смерть в "Непрошенной" [117] являлась в виде облака из тюля.

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

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

III. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРЕДВЕСТИЯ О НОВОМ ТЕАТРЕ

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

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

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

Гонение театральных рецензентов против натурализма подгоґтовляет удобную почву для брожения в театральной среде, но своґими исканиями новых путей зачинатели условных театров обязаґны, с одной стороны, той пропаганде идей Новой драмы, какую повели на страницах единичных художественных журналов наши новые поэты [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] , с другой - пьесам Мориса Метерлинка. В течение десятилетия Морис Метерлинк дает целый ряд пьес [јјјјјјјјјјјјјјјјјј] , которые вызывают лишь недоумение, особенно, когда они появляются на сцене. Сам Метерлинк часто высказывается, что пьесы его ставятґся слишком усложненно. Крайняя простота его драм, наивный язык, коротенькие, часто сменяющиеся сцены, действительно треґбуют для своей инсценировки какой-то иной техники. Ван Бевер, описывая спектакль трагедии "Пелеас и Мелисанда", поставленный под непосредственным руководством самого автора [118] , говорит: "Аксессуары были упрощены до крайности, а башню Мелисанды, например, изображала деревянная рама, обитая серой бумагой" [119] .

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

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

Чтобы создать план такого Условного театра, чтобы овладеть новой техникой такого театра, надо было исходить из намеков, делаемых по этому поводу самим Метерлинком [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] . Трагедия, по его мнению, выявляется не в наибольшем развитии драматическоґго действа, не в душу раздирающих криках, а, наоборот, в наибоґлее спокойной, неподвижной форме и в слове, тихо сказанном.

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

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

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

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

"Внешне необходимый" диалог построен Метерлинком так, что действующим лицам дано минимальное количество слов при крайґнем напряжении действия.

И чтобы выявить перед зрителем "внутренний" диалог драм Метерлинка, чтобы помочь ему воспринять этот диалог,- художнику сцены предстоит подыскать новые выразительные средґства.

Я, кажется, не ошибусь, если скажу, что у нас в России Валерий Брюсов [†††††††††††††††††††] первый заговорил о ненужности той "правды", каґкую всеми силами старались воспроизвести на наших сценах за последние годы; он также первый указал иные пути драматичеґского воплощения. Он призывает от ненужной правды современґных сцен к сознательной условности [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] .

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

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

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

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

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

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

"Задача театра - доставить все данные, чтобы творчество акґтера проявилось наиболее свободно и было наиболее полно восґпринято зрителями. Помочь актеру раскрыть свою душу перед зрителями - вот единственное назначение театра".

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

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

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

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

Брюсов стоит за сохранение на сцене условности - не трафаґретной условности, когда на сцене, желая говорить, как в жизни, актеры, не умея этого сделать, искусственно подчеркивают слова, нелепо размахивают руками, как-то особенно вздыхают и т. д., или декоратор, желая показать на сцене комнату, как в жизни, ставит трехстенный павильон, - Брюсов не за сохранение такой трафаретной, бессмысленной, антихудожественной условности, а за создание на сцене намеренной условности, как художественного метода, своеобразной прелести приема постановки. "Условно, что мраморные и бронзовые статуи бескрасочны. Условна гравюра, на которой листья черные, а небо в полосках, но можно испытывать чистое, эстетическое наслаждение и от гравюры. Везде, где искусґство, там и условность". Нет, конечно, надобности уничтожать обґстановку совсем и возвращаться к тому времени, когда названия декораций писались на столбах, но "должны быть выработаны типы обстановок, понятные всем, как понятен всякий принятый язык, как понятны белые статуи, плоские картины, черные гравюґры".

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

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

IV. ПЕРВЫЕ ПОПЫТКИ СОЗДАНИЯ УСЛОВНОГО ТЕАТРА

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

Театр всегда обнаруживает дисгармонию творцов, коллективно выступающих перед публикой. Автор, режиссер, актер, декоратор, музыкант, бутафор никогда идеально не сливаются в коллективґном своем творчестве. И не кажется мне поэтому возможным ваг-неровский синтез искусств [120] . И живописец и музыкант должны отмежеваться, первый - в специальный Декоративный театр, где бы он мог показывать полотна, требующие сцены, а не картинной выставки, вечернего, а не дневного освещения, нескольких планов и т. д.; музыкант же должен полюбить только симфонию, ту, образцом которой является IX симфония Бетховена, и нечего ему делать в драматическом театре, где музыке дана лишь служебґная роль.

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

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

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

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

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

"Чайка" А. П. Чехова. Московский

Художественный театр. 1898 г.

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

Креон - В. В. Лужский, Тирезий - В. Э. Мейерхольд, мальчик - И. И. Гудков.

"Антигона" Софокла. Московский Художественный театр. 1899 г.

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

В. Э. Мейерхольд в роли Иоанна Грозного

Шут - Б. М. Снегирев, Борис Годунов - A.С. Кошеаеров, Иоанн Грозный - B. Э. Мейерхольд

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

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

В. Э. Мейерхольд в роли Баренда.

"Гибель "Надежды" Г. Гейерманса. Труппа под управлением

А. С. Ко-шеверова и В. Э. Мейерхольда. Херсон. 1902 г.

В. Э. Мейерхольд в роли Ландовского. "Акробаты"

Ф. фон Шентана. Труппа под управлением

А. С. Кошеверова и В. Э. Мейерхольда. Херсон. 1903 г.

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

"Балаганчик" А. А. Блока. Эскиз декорации. Художник - Н. Н. Салунов. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. Петербург. 1906 г.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Творчество же актера таково, что оно имеет задачу более знаґчительную, чем знакомить зрителя с замыслом режиссера. Актер тогда только заразит зрителя, если он претворит в себе и автора, и режиссера, и скажет себя со сцены.

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

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

2) В "театре прямой" режиссер, претворив в себе автора, неґсет актеру свое творчество (автор и режиссер здесь слиты). Акґтер, приняв через режиссера творчество автора, становится лиґцом к лицу перед зрителем (и автор и режиссер за спиной актеґра), раскрывает перед ним свою душу свободно и обостряет таким образом взаимодействие двух главных основ театра - лицедея и зрителя.

Чтобы прямая не превратилась в волнообразную [јјјјјјјјјјјјјјјјјјј] , режиссер должен быть один в придании тона и стиля произведению, и все-таки творчество актера в "театре прямой" остается свободным.

Свой план режиссер открывает в беседе о пьесе. Все произвеґдение режиссер окрашивает своим взглядом на пьесу. Увлекая акґтеров своей влюбленностью в произведение, режиссер вливает в них душу автора и свое толкование. Но после беседы все художґники предоставляются полной самостоятельности. Потом режиссер снова собирает всех, чтобы создать гармонию отдельных частей; но как? лишь уравновешивая все части, свободно созданные друґгими художниками этого коллективного творчества. И установив ту гармонию, без которой немыслим спектакль, не добивается точного воспроизведения своего замысла, единого лишь для гарґмонии спектакля, чтобы коллективное творчество не было разґдробленным, - а ждет момента, когда он мог бы спрятаться за кулисами, предоставив актерам или "сжечь корабль", если актеры в разладе и с режиссером и с автором (это когда они не "новой школы" [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] ), или раскрыть свою душу почти импровизаторскими дополнениями, конечно, не текста, а того, о чем режиссер лишь намекнул, заставивши зрителя через призму актерского творґчества принять и автора и режиссера. Театр - это лицедейство. Обращаясь ко всем произведениям Метерлинка - к его стихам и драмам, обращаясь к его предисловию к последнему издаґнию, обращаясь к его книжке "Le tresor des humbles", где он гоґворит о неподвижном театре, проникнувшись общим колоритом, общим настроением его произведений, - мы ясно видим, что сам автор не хочет производить на сцене ужас, не хочет волновать и вызывать у зрителя истерический вопль, не хочет заставить пубґлику бежать в страхе перед ужасным, а как раз наоборот: влить в душу зрителя хоть и трепетное, но мудрое созерцание неизбежґного, заставить зрителя плакать, страдать, но в то же время умиґляться и приходить к успокоению и благостности. Задача, котоґрую ставит себе автор, основная задача - "утолить наши печали, посеяв среди них то потухающую, то вновь вспыхивающую надежґду" [††††††††††††††††††††] . Жизнь человеческая потечет вновь со всеми ее страстями, когда зритель уйдет из театра, но страсти более не покажутся тщетными, жизнь потечет с ее радостями и печалями, с ее обязанґностями, но все это получит смысл, ибо мы обрели возможность выйти из мрака или переносить его без горечи. Искусство Метерґлинка здорово и живительно. Он призывает людей к мудрому соґзерцанию величия Рока, и его театр получает значение храма. Неґдаром Пасторе восхваляет его мистицизм как последний приют религиозных беглецов, не желающих склоняться перед временным могуществом церкви, но и не думающих отказываться от свободґной веры в неземной мир. Разрешение религиозных вопросов моґжет совершиться в таком театре. И каким бы мрачным колоритом ни было окрашено произведение, раз это мистерия, оно скрывает в себе неутомимый призыв к жизни.

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

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

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

Как Мутер о Перуджино, одном из самых обаятельных художґников кватроченто [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] , мы хотели бы сказать о Метерлинке: "Созерґцательному, лирическому характеру его сюжетов, тихой величестґвенности и архаической торжественности его картин" может "соотґветствовать лишь такая композиция, гармония которой не наруґшается ни единым порывистым движением, никакими резкими противоположностями".

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

I. В области дикционной:

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

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

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

4) Переживание душевных эмоций, весь их трагизм неразрывґно связаны с переживанием формы, которая неотъемлема от соґдержания, как неотъемлема она у Метерлинка, давшего такие, а не иные формы тому, что так просто и давно знакомо [јјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] .

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

6) Трагизм с улыбкой на лице.

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

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

II. В сфере пластической:

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

Как Вагнер о душевных переживаниях дает говорить оркестру, так я даю о них говорить пластическим движениям.

Но ведь и в прежнем театре пластика являлась необходимым выразительным средством. Сальвини в Отелло или Гамлете всегда поражал нас своей пластичностью. Пластика действительно была, но не об этого рода пластике говорю я.

Та пластика строго согласована со словами, произносимыми. Я же говорю о "пластике, не соответствующей словам".

Что же значит "пластика, не соответствующая словам"?

Два человека ведут разговор о погоде, об искусстве, о квартиґрах. Третий, наблюдающий за ними со стороны, - если он, конечґно, более или менее чуткий, зоркий - по разговору тех двух о предметах, не касающихся их взаимоотношений, может точно определить, кто эти два человека: друзья, враги, любовники. И он может определить это по тому, что два беседующих человека деґлают руками такие движения, становятся в такие позы, так опуґскают глаза, что это дает возможность определить их взаимоотґношения. Это оттого, что, говоря о погоде, искусстве и пр., эти два человека делают движения, не соответствующие словам. И по этим-то движениям, не соответствующим словам, наблюдающий и определяет, кто говорящие: друзья, враги, любовники...

Режиссер перебрасывает мост от зрителя к актеру. Выводя, по воле автора, на сцену друзей, врагов, любовников, режиссер долґжен движениям и позам дать такой рисунок, чтобы помочь зриґтелю не только слушать их слова, но и проникать во внутренний, скрытый диалог. И если режиссер, углубляясь в тему автора, услышал музыку внутреннего диалога, он предлагает актеру те пластические движения, какие, на его взгляд, способны заставить зрителя воспринять этот внутренний диалог таким, каким его слыґшат режиссер и актеры.

Жесты, позы, взгляды, молчание определяют истину взаимоотґношений людей. Слова еще не все говорят. Значит - нужен рисуґнок движений на сцене, чтобы настигнуть зрителя в положении зоркого наблюдателя, чтобы дать ему в руки тот же материал, какой дали два разговаривающих третьему наблюдающему, - материал, с помощью которого зритель мог бы разгадать душевґные переживания действующих лиц. Слова для слуха, пластика для глаз. Таким образом, фантазия зрителя работает под давлеґнием двух впечатлений: зрительного и слухового. И разница между старым и новым театром та, что в последнем пластика и слова подчинены - каждое своему ритму, порой находясь в несоответґствии.

Не следует, однако, думать, что нужна всегда только не соотґветствующая словам пластика. Можно фразе придать пластику, очень соответствующую словам, но это в такой же мере естестґвенно, как совпадение логического ударения со стихотворным в стихе.

2) Картины Метерлинка архаизированы. Эти имена, как на иконах. Аркёль [121] , как на картине Амброджо Боргоньоне. Готичеґские своды. Деревянные статуи, отточенные и блестящие, как паґлисандровое дерево. И хочется симметрического распределения действующих лиц, как хотел их Перуджино, ибо оно наиболее выґражает божественность мироздания.

"Женщины, женоподобные юноши и кроткие усталые старцы лучше всего могут служить выражением мечтательных, мягких чувств", к передаче которых Перуджино стремился. Не так ли у Метерлинка? Отсюда иконописная задача.

Несуразное нагромождение в сценах натуралистических театґров заменилось в новом театре требованием внести в планы поґстроение, строго подчиненное ритмическому движению линий и музыкальному созвучию колоритных пятен.

Иконописную задачу пришлось внести также и в область декораций, раз мы еще не пришли тогда к полному упразднению их. И так как пластическим движениям придано значение крупного выразительного средства, стремящегося к выявлению чрезвычайґно важного внутреннего диалога, то и рисовалась такая декораґция, которая бы не давала возможности расплываться этим двиґжениям. Надо было концентрировать все внимание зрителя на движениях. Отсюда лишь один декоративный фон в "Смерти Тентажиля". Эта трагедия репетировалась на фоне простого холста и производила очень сильное впечатление, потому что риґсунок жестов ярко очерчивался. Когда же актеры были перенеґсены в декорации, где было пространство и воздух, пьеса проґиграла. Отсюда - декоративное панно. Но когда был сделан ряд опытов с декоративным панно ("Беатриса", "Эдда Габлер", "Вечная сказка"), то казалось, что если негодны воздушные декоґрации, где расплываются пластические движения, где они не очерґчиваются, не фиксируются,- то негодно также и декоративное панно. У Джотто ничто не нарушает в его картинах плавности линий, потому что все свое творчество он ставит в зависимость не от натуралистической, а от декоративной точки зрения. Но если театру нет возврата к натурализму, то точно так же нет и не должно быть и "декоративной" точки зрения (если она не взята, как ее понимали в японском театре).

Декоративное панно, как симфоническая музыка, имеет свою специальную задачу, и если ему, как картине, необходимы фиґгуры, то лишь на нем написанные, или, если это театр, то картонные марионетки, а не воск, не дерево, не тело. Это оттого, что-декоративное панно, имеющее два измерения, требует и фигур двух измерений.

Тело человеческое и те аксессуары, которые вокруг него - столы, стулья, кровати, шкапы,- все трех измерений, поэтому в театре, где главную основу составляет актер, надо опираться на найденное в пластическом искусстве, а не в живописи. Для актера должна быть основой пластическая статуарность.

Вот результат первого цикла исканий в области Нового Театра. Завершен исторически необходимый круг, давший ряд опытов условной инсценировки, приведший к мысли о каком-то новом поґложении декоративной живописи в драматическом театре.

Актер старой школы, узнав, что театр хочет порвать с декоґративной точкой зрения, обрадуется этому обстоятельству, подуґмав, что это не что иное, как возврат к старому театру. Ведь в старом театре, скажет он, и было это пространство трех измереґний. Значит, долой Условный театр!

С момента отделения декоративной живописи в сцену Декоґративного театра, а музыканта в Симфонический зал, Условный театр, отвечу я, не только не умрет, а, наоборот, будет идти впеґред еще более смелыми шагами.

Отвергая декоративное панно, Новый Театр не отказывается от условных приемов постановок, не отказывается также от толґкования 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 освобожденґный Условный театр, а живописец ставит себя в той плоскости, куда не пускает ни актера, ни предметов, так как требования актера и не театрального живописца различны.

V. УСЛОВНЫЙ ТЕАТР

"От ненужной правды современных сцен я зову к сознательґной условности античного театра", - так писал Вал. Брюсов. Возрождения античного театра ждет и Вяч. Иванов. Вал. Брюґсов, подчеркивая именно в античном театре интересный образец условности, упоминает об этом лишь вскользь. Вяч. Иванов отґкрывает стройный план Дионисова Действа.

Принято односторонне смотреть, будто театр по плану Вяч. Иванова принимает в свой репертуар лишь античную трагеґдию - оригинальную или хоть и потом написанную, но непременґно в стиле древнегреческом, как "Тантал", например. Чтобы убедиться, что проект Вяч. Иванова далеко не односторонний и вмещает в себе очень обширный репертуар, конечно, надо не проґпустить ни одной строчки, им написанной, но, к сожалению, Вяч. Иванова у нас не изучают. Мне хочется остановиться на планах Вяч. Иванова затем, чтобы, проникнув в его прозрения, еще опреґделеннее раскрыть преимущества условной техники и показать, что только условная техника даст возможность Театру принять в свое лоно разнообразный репертуар, предлагаемый Вяч. Иваноґвым, и тот разноцветный букет драм, который бросает на сцеду русского театра современная драматургия.

Драма от полюса динамики шла к полюсу статики [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] .

Драма родилась "из духа музыки, из хорового дифирамба, где была энергия динамичная". "Из жертвенного экстатического служения возникло дионисическое искусство хоровой драмы".

Потом начинается "обособление элементов первоначального действа". Дифирамб выделяется, как самостоятельный род лириґки. Всепоглощающее внимание привлекает герой-протагонист [122] , трагическая участь которого начинает быть центром драмы. Зриґтель из прежнего сообщника священного действа становится зриґтелем праздничного "зрелища". Хор, отделившись и от общины, той, которая была на орхестре, и от героя, становится элементом, иллюстрирующим перипетии героической участи. Так создается театр, как зрелище.

Зритель лишь пассивно переживает то, что воспринимает со сцены. "Проводится та заколдованная грань между актерами и зрителем, которая поныне делит театр в виде линии рампы на два чуждые один другому мира: только действующий и только воспринимающий,- и нет вен, которые бы соединили эти два раздельґные тела общим кровообращением творческих энергий". Орхестра сближала зрителя со сценой. Выросла театральная рампа на том месте, где была орхестра, и она отдалила сцену от зрителя. Сцеґна такого театра-зрелища - "иконостас, далекий, суровый, не зоґвущий слиться всем воедино в общий праздничный сонм", - икоґностас вместо "прежнего низкого алтарного помоста", на который было так легко в экстазе вбежать, чтобы приобщиться к слуґжению.

Драма, зародившаяся в дифирамбических служениях Диониса, постепенно отдалялась от своих религиозных истоков, и Маска трагического героя, в судьбах которого зритель видел свой рок, Маска отдельной трагической участи, в которой воплощалось все человеческое Я,- Маска эта с течением веков постепенно объґективировалась. Шекспир раскрывает характеры. Корнель и Раґсин ставят своих героев в зависимость от морали данной эпохи, делая их материалистическими формулами. Сцена удаляется от начала религиозно-общинного. Сцена отчуждается от зрителя этой своей объективностью. Сцена не заражает, сцена не преобґражает.

Новый театр снова тяготеет к началу динамическому. Таковы Театры - Ибсена, Метерлинка, Верхарна, Вагнера [†††††††††††††††††††††] . Новейшие искания встречаются с заветами древности. Как прежде священґное действо Трагедии было видом дионисических "очищений", и теперь мы требуем от художника врачевания и очищения.

Действие внешнее в новой драме, выявление характеров - становится ненужным. "Мы хотим проникнуть за маску и за дейґствие в умопостигаемый характер лица и прозреть его "внутренґнюю маску".

Отрешенность от внешнего ради внутреннего в новой драме не для того, чтобы в этом раскрывании глубин человеческой души приводить человека к отрешенности от земли и уносить его в обґлака (theatre esoterique [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] ), а для того, чтобы опьянять зрителя дионисическим хмелем вечной жертвы.

"Если же новый театр снова динамичен, пусть будет он такоґвым до конца". Театр должен окончательно раскрыть свою диґнамическую сущность; итак, он должен перестать быть "театґром" в смысле только "зрелища". Мы хотим собираться, чтобы творить - "деять" - соборно, а не созерцать только.

Вяч. Иванов спрашивает: "что должно быть предметом грядуґщей драмы?" - и отвечает: "всему должен быть в ней простор: трагедии и комедии, мистерии и лубочной сказке, мифу и общеґственности".

Символическая драма, которая перестает быть уединенной и находит "гармоническое созвучие с самоопределением души наґродной"; божественная и героическая трагедия, подобная трагеґдии античной (уподобление не в архитектурном построении пьес, конечно; речь идет о Роке и Сатире, как основах Трагедии и Коґмедии); мистерия, более или менее аналогичная средневековой; комедия в стиле Аристофана - вот репертуар, предлагаемый Вяч. Ивановым.

Разве Натуралистический театр может принять столь разноґобразный репертуар? Нет. Образцовый театр натуралистической техники - Московский Художественный театр - пытался принять в свое лоно театры: Античный ("Антигона"), Шекспира ("Юлий Цезарь", "Шейлок"), Ибсена ("Эдда Габлер", "Привидениям и др.), Метерлинка ("Слепые" и др.)... И, несмотря на то, что имел во главе самого талантливого в России режиссера (Станиґславский) и целый ряд превосходных актеров (Книппер, Качалов, Москвин, Савицкая), он оказался бессильным воплотить столь обширный репертуар.

Утверждаю: всегда ему мешало в этом - увлечение мейнингенской манерой инсценировки, ему мешал "натуралистический меґтод".

Московский Художественный театр, сумевший воплотить лишь Театр Чехова, остался в конце концов "интимным театром". Инґтимные театры - и все те, которые, опираясь то на мейнингенский метод, то на "настроение" Чеховского театра, оказались бессильґными расширить свой репертуар и тем самым расширить свою аудиторию.

Античный театр с каждым веком все больше и больше диффеґренцировался, и Интимные Театры - это самая крайняя раздробґленность, последнее разветвление Античного театра. Наш Театр распался на Трагедию и Комедию, а между тем Античный театр был Единым. И, мне кажется, именно эта раздробленность Театґра Единого на Интимные Театры и мешает возрождению Всенаґродного Театра, Театра-действа и Театра-празднества.

Борьба с натуралистическими методами, какую взяли на себя Театры исканий и некоторые режиссеры [јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] , не случайна - она подсказана исторической эволюцией. Искания новых сценических форм - не каприз моды, введение нового метода инсценировки (условного) - не затея в угоду толпы, жадно ищущей все более острых и острых впечатлений.

Театр исканий и его режиссеры работают над созданием Условного театра затем, чтобы остановить разветвление Театра на Интимные, воскресить Театр Единый.

Условный театр предлагает такую упрощенную технику, котоґрая даст возможность ставить Метерлинка рядом с Ведекиндом, Андреева рядом с Сологубом, Блока рядом с Пшибышевским, Ибсена рядом с Ремизовым.

Условный театр оовобождает актера от декораций, создавая ему пространство трех измерений и давая ему в распоряжение естественную статуарную пластичность.

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

В Греции в Софокло-Еврипидовское время состязание трагиґческих актеров дало самостоятельную творческую деятельность актера. Потом, с развитием сценической техники, творческие сиґлы актера пали. От усложнения техники, конечно, пала у нас самодеятельность актера. Оттого прав Чехов - "блестящих дароґваний теперь мало, это правда, но средний актер стал гораздо выше" [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] . Освобождая актера от случайно нагроможденных лишґних аксессуаров, упрощая технику до возможного минимума, Усґловный театр тем самым вновь выдвигает на первый план творґческую самодеятельность актера. Направляя всю свою работу на возрождение Трагедии и Комедии (в первой выявляя Рок, во втоґрой Сатиру), Условный театр избегает "настроений" Чеховского театра, выявление которых вовлекает актера в пассивные переґживания, приучающие его быть творчески менее интенсивным.

Разбив рампу, Условный театр опустит сцену на уровень парґтера, а построив дикцию и движения актеров на ритме, приблизит возможность возрождения пляски, а слово в таком театре будет легко переходить в напевный выкрик, в напевное молчание.

Режиссер Условного театра ставит своей задачей лишь наґправлять актера, а не управлять им (в противоположность мейнингенскому режиссеру). Он служит лишь мостом, связующим душу автора с душою актера. Претворив в себе творчество реґжиссера, актер - один лицом к лицу с зрителем, и от трения двух свободных начал - творчество актера и творческая фантазия зрителя - зажигается истинное пламя.

Как актер свободен от режиссера, так и режиссер свободен от автора. Ремарка последнего для режиссера лишь необходимость, вызванная техникой того времени, когда пьеса писалась. Подслуґшав внутренний диалог, режиссер свободно выявляет его в ритме дикции и ритме пластики актера, считаясь лишь с теми ремаркаґми автора, которые вне плана технической необходимости.

Условный метод, наконец, полагает в театре четвертого творґца, после автора, режиссера и актера; это - зритель. Условный театр создает такую инсценировку, при которой зрителю прихоґдится своим воображением творчески дорисовывать данные сцеґной намеки. [††††††††††††††††††††††]

Условный театр таков, что зритель "ни одной минуты не заґбывает, что перед ним актер, который играет, а актер - что передним зрительный зал, под ногами сцена, а по бокам - декораґции. Как в картине: глядя на нее, ни на минуту не забываешь, что это краски, полотно, кисть, а вместе с тем получаешь высшее и просветленное чувство жизни. И даже часто так: чем больше картина, тем сильнее чувство жизни" [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] .

Условная техника борется с иллюзионарным приемом. Ему не нужна иллюзия, как аполлиническая греза. Условный театр, фиксируя статуарную пластичность, закрепляет в памяти зрителя отдельные группировки, чтобы проступили мимо слов роковые ноты трагедии.

Условный театр не ищет разнообразия в mise en scene [јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] , как это всегда делается в Натуралистическом театре, где богатґство планировочных мест создает калейдоскоп быстро меняюґщихся поз. Условный театр стремится к тому, чтобы ловко влаґдеть линией, построением групп и колоритом костюмов, и в своей неподвижности дает в тысячу раз больше движения, чем Натураґлистический театр. Движение на сцене дается не движением в буквальном смысле слова, а распределением линий и красок, а также тем, насколько легко и искусно эти линии и краски скреґщиваются и вибрируют.

Если Условный театр хочет уничтожения декораций, поставґленных в одном плане с актером и аксессуарами, не хочет рампы, игру актера подчиняет ритму дикции и ритму пластических двиґжений, если он ждет возрождения пляски - и зрителя вовлекает в активное участие в действии,- не ведет ли такой Условный теґатр к возрождению Античного?

Да.

Античный театр по своей архитектуре есть именно тот самый театр, в котором есть все, что нужно нашему сегодняшнему теґатру: здесь нет декораций, пространство - трех измерений, здесь нужна статуарная пластичность.

В архитектуру такого театра будут, конечно, внесены незначиґтельные поправки согласно требованиям наших дней, но именно Античный театр с его простотой, с его подковообразным располоґжением мест для публики, с его орхестрой - тот единственный театр, который способен принять в свое лоно желанное разнообґразие репертуара: "Балаганчик" Блока, "Жизнь Человека" Анґдреева, трагедии Метерлинка, пьесы Кузмина, мистерии Ал. Реґмизова, "Дар мудрых пчел" Ф. Сологуба и еще много прекрасных, пьес новой драматургии, еще не нашедших своего Театра.

К ПОСТАНОВКЕ "ТРИСТАНА И ИЗОЛЬДЫ" НА МАРИИНСКОМ ТЕАТРЕ 30 ОКТЯБРЯ 1909 ГОДА [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*]

I

Если отнять у оперы слово, представляя ее на сцене, мы поґлучим, в сущности, вид пантомимы.

В пантомиме же каждый эпизод, все движения этого эпизода (его пластические модуляции), как и жесты отдельных лиц, групґпировка ансамбля - точно предопределены музыкой - модифиґкацией ее темпов, ее модуляцией, вообще - ее рисунком.

В пантомиме ритмы движений, жестов и ритм группировок строго слиты с ритмом музыки; и только при достижении этой слитности ритма представляемого на сцене с ритмом музыки панґтомима может считаться идеально выполненной на сцене.

Почему же оперные артисты в движениях своих и жестах не следуют с математической точностью темпу музыки - тоническоґму рисунку партитуры?

Разве прибавленное пантомимным артистам пение меняет суґществующее в пантомиме взаимоотношение между музыкой и инсценировкой?

Происходит же это, я думаю, оттого, что игру свою оперный артист создает преимущественно в плане материала, извлекаемоґго им не из партитуры, но из либретто.

Материал же этот в большинстве случаев настолько жизненен, что дает соблазн к приемам, уподобляющимся приемам игры быґтового театра. И смотря по времени: если оперная сцена пережиґвает вместе с драматическим театром тот период, когда царит жест условной красивости, напоминающий марионетку, которую двигают только для того, чтобы она казалась живой,- игра оперґных артистов этого периода условна, как была условна игра французских актеров эпохи Расина и Корнеля; если же оперная сцена переживает с драматическим театром время увлечения наґтурализмом, игра актеров становится близкой к действительной жизни, и место условных "оперных жестов" заступает жест-автомат, очень реальный; это жест рефлекторной привычки, им сопроґвождаем мы в повседневной жизни наши разговоры.

В первом случае разлад между ритмом, диктуемым оркестґром, и ритмом жестов и движений почти неощутим (хотя эти жеґсты неприятно сладки, пряно красивы, глупо марионеточны,- все же они соритмичны); разлад их лишь в том, что движению не придана осмысленность и строгая выразительность, как того треґбовал Вагнер, например. Зато во втором случае разлад этот неґвыносим: во-первых, потому, что музыка становится в дисгармоґнию с реальностью жеста-автомата, жеста повседневности, и оркестр, как в плохих пантомимах, превращается в аккомпаниаґтора, играющего ритурнели, рефрен; во-вторых, потому, что проґисходит роковая раздвоенность зрителя: чем лучше игра, тем наґивнее самая сущность оперного искусства; в самом деле, уже одно то обстоятельство, что люди, ведущие себя на сцене как выґзванные из жизни, вдруг начинают петь,- естественно, кажется нелепым. Недоумение Л. Н. Толстого при виде поющих людей [123] объясняется просто: пение оперной партии, сопровождаемое реґальным исполнением роли, неминуемо вызовет у чуткого зрителя усмешку. В основе оперного искусства лежит условность - люди поют; нельзя поэтому вводить в игру элемент естественности, ибо условность, тотчас же становясь в дисгармонию с реальным, обнаґруживает свою якобы несостоятельность, то есть падает основа искусства. Музыкальная драма должна исполняться так, чтобы у слушателя-зрителя ни одной секунды не возникало вопроса, поґчему эту драму актеры поют, а не говорят.

Образцом такой интерпретации ролей, когда у слушателя-зриґтеля не является вопроса: "почему актер поет, а не говорит",- может служить творчество Шаляпина.

Он сумел удержаться как бы на гребне крыши с двумя уклоґнами, не падая ни в сторону уклона натурализма, ни в сторону уклона той оперной условности, которая пришла к нам из Италии XVI века, когда для певца важно было в совершенстве показать искусство производить рулады, когда отсутствовала всякая связь между либретто и музыкой.

В игре Шаляпина всегда правда, но не жизненная, а театральная. Она всегда приподнята над жизнью - эта несколько разукраґшенная правда искусства.

У Бенуа [†††††††††††††††††††††††] в "Книге о Новом театре" есть: "герой может поґгибнуть, но и в этой погибели важно, чтобы чувствовалась слаґдость улыбки божества" [124] . Эта улыбка чувствуется в развязках некоторых трагедий Шекспира ("Лир", например), у Ибсена в моґмент гибели Солынеса Хильда слышит "арфы в воздухе", Изольда "тает в дыхании беспредельных миров". Эта же "сладость улыбки божества" чувствуется в смерти Бориса у Шаляпина. Да и один ли только момент гибели озаряется у Шаляпина "улыбкой божеґства"? Достаточно вспомнить сцену у собора ("Фауст"), где Меґфистофель - Шаляпин является отнюдь не торжествующим дуґхом зла, но пастором-обличителем, как бы скорбящим духовниґком Маргариты,- голосом совести. Таким образом, недостойґное, уродливое, низкое (в шиллеровском смысле) чрез шаляпинґское преображение являются предметом эстетического наслаґждения.

Далее, Шаляпин - один из немногих художников оперной сцеґны, который, точно следуя за указаниями нотной графики компоґзитора, дает своим движениям рисунок. И этот пластический риґсунок всегда гармонически слит с тоническим рисунком партиґтуры.

В качестве иллюстрирующего примера синтеза пластической ритмики и ритмики музыкальной может служить интерпретация Шаляпиным шабаша на Брокене (опера Бойто [125] ), где ритмичны не только движения и жесты Мефистофеля - вождя хоровода, но даже в напряженной неподвижности (словно окаменелости) исґступления слушатель-зритель угадывает ритм, диктуемый оркеґстровым движением.

Синтез искусств, положенный Вагнером в основу его реформы музыкальной драмы, будет эволюировать - великий архитектор, живописец, дирижер и режиссер, составляющие звенья его, будут вливать в Театр Будущего все новые и новые творческие инициаґтивы свои, но, разумеется, синтез этот не может быть осущестґвленным без прихода нового актера.

Такое явление, как Шаляпин, впервые предуказало актеру муґзыкальной драмы единственный путь к величественному зданию, воздвигнутому Вагнером.

Но большинство проглядело в Шаляпине то именно, что долґжно считаться идеалом оперного артиста; театральная правда шаґляпинского творчества понята была как жизненная правда,- поґказалось, что это - натурализм. Произошло же это вот почему: выступление Шаляпина на сцене (в частной опере Мамонтова) совпало с господством Московского Художественного театра перґвого периода (мейнингенство).

Свет такого значительного явления, как Московский Художеґственный театр, был настолько силен, что под лучами его мей-нингенской манеры творчество Шаляпина было истолковано как натуралистический прием, введенный в оперу.

Режиссер и актеры оперного театра думали, что они идут по стопам Шаляпина, когда в "Фаусте" Маргарита в песенке о Фульском короле на фоне оркестра, где так кстати звучит прялка, поґливала клумбу цветов из садовой лейки...

Для актера музыкальной драмы творчество Шаляпина такой же родник, как жертвенник Диониса для трагедии.

Но актер музыкальной драмы лишь тогда станет великим звеґном вагнеровского синтеза, когда он творчество Шаляпина поймет не под лучами Московского Художественного театра, где игра акґтеров основана на законах jjt'fxricrig [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] , но под лучами всемогущего ритма.

Переходя далее к движению актеров музыкальной драмы в связи с ее характеристикой, замечу попутно, что в мои намереґния не входил подробный анализ манеры игры Шаляпина, о котоґром я упомянул лишь для того, чтобы легче было понять, о каґком искусстве оперного актера идет речь.

Начинаю же с движений и жестов актеров потому, что инсцеґнировка музыкальной драмы должна быть создаваема не сама по себе, а в связи с этими движениями, как эти последние должны быть расположены в зависимости от партитуры.

В методе инсценировки мало различать две крупные разноґвидности. Приняв Глюка праотцом музыкальной драмы, мы имеем два разветвления, две линии: одна - Глюк-Вебер - Вагнер; другая - Глюк - Моцарт - Визе.

Считаю долгом оговориться, что инсценировке, подобной той, о которой речь ниже, поддаются музыкальные драмы типа Вагґнера, то есть те, в которых либретто и музыка созданы без взаґимного порабощения.

Драматическая концепция музыкальных драм, чтобы начать жить, не может миновать сферы музыкальной, тем самым она во власти таинственного мира наших чувствований; ибо мир нашей Души в силах проявить себя лишь через музыку, и, наоборот, одна только музыка в силах во всей полноте выявить мир Души.

Черпая свое творчество из недр музыки, конкретный образ этого творчества автор музыкальной драмы оживляет в слове и тоне, и так возникает партитура - словесно-музыкальный текст.

Аппиа ("Die Musik und die Inszenierung") [126] не видит возможґности прийти к драматической концепции иначе, как сначала поґвергнув себя в мир эмоций,- в музыкальную сферу.

Правый ход Аппиа не считает возможным; драматическая конґцепция, созданная без хода через музыку, дает негодное либретто.

И еще, как наглядно Аппиа определяет взаимоотношения элеґментов оперного театра:

Музыка, определяющая время всему происходящему на сцене, дает ритм, не имеющий ничего общего с повседневностью. Жизнь музыки - не жизнь повседневной действительности. "Жизнь не такая, как она есть, не такая, какой должна быть, а как она предґставляется в мечтах" (Чехов) [127] .

Сценический ритм, вся сущность его - антипод сущности дейґствительной, повседневной жизни.

Поэтому весь сценический облик актера должен явиться художественной выдумкой, иногда, быть может, и опирающейся на реалистическую почву, но в конечном счете представшей в обґразе, далеко не идентичном тому, что видим в жизни. Движения и жесты актера должны быть в pendant [јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] к условному разговору-пению.

Мастерство актера натуралистической драмы - в наблюдении жизни и в перенесении элементов наблюдения в свое творчество; мастерство актера музыкальной драмы не может подчинить себя одному лишь опыту жизни.

Мастерство актера натуралистической драмы находится в большинстве случаев в подчинении произволу его темперамента. Партитура, предписывающая определенный метр, освобождает акґтера музыкальной драмы от подчинения произволу личного темґперамента.

Актер музыкальной драмы должен постичь сущность партитуґры и перевести все тонкости оркестрового рисунка на язык плаґстического рисунка.

И вот актеру музыкальной драмы предстоит добиться мастерґства в телесной гибкости.

Тело человеческое - гибкое, подвижное, став в ряды "выразиґтелей" вместе с оркестром и обстановкой, начинает принимать акґтивное участие в сценическом движении.

Человек вместе с согармонической обстановкой и соритмичной музыкой являет собой уже произведение искусства.

В чем же тело человеческое, гибкое для служения сцене, гибґкое в своей выразительности, достигает высшего своего развития?

В танце.

Ибо танец и есть движение человеческого тела в ритмической сфере. Танец для нашего тела то же, что музыка для нашего чувґства: искусственно созданная, не обращавшаяся к содействию поґзнания форма.

Музыкальную драму Рихард Вагнер определил как "симфоґнию, которая становится видимой, которая уясняется в видимости и понятном действии" ("ersichtlichgewordene Thaten der Musik"). Симфония же для Вагнера ценна заключенной в ней танцевальґной основой. "Гармонизированный танец - основание современной симфонии",- замечает Вагнер. Седьмую (A-dur) симфонию Бетґховена он называет "апофеозом танца".

Итак, "видимое и понятное действие" - а его выявляет акґтер - есть действие танца.

Раз корнем жестов для музыкальной драмы является танец, то оперные артисты должны учиться жесту не у актера бытового теґатра, но у балетмейстера [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] .

"Музыкальное и поэтическое искусства становятся понятныґми... лишь через танцевальное искусство" (Вагнер).

Там, где слово теряет силу выразительности, начинается язык танца. В старояпонском театре на так называемой "Но"-сцене, где разыгрывались пьесы наподобие наших опер, актер обязательґно был вместе с тем и танцовщиком.

Помимо гибкости, делающей оперного певца в своих движеґниях танцовщиком, еще одна особенность отличает актера музыґкальной драмы от актера драмы словесной. Актер последней, жеґлая показать, что воспоминание причинило ему боль, мимирует так, чтобы показать зрителю свою боль. В музыкальной драме об этой боли может рассказать публике музыка.

Таким образом оперный артист должен принять принцип экоґномии жеста, ибо жестом ему надо лишь дополнять пробелы парґтитуры или дорисовывать начатое и брошенное оркестром.

В музыкальной драме актер не единственный элемент, обраґзующий звено между поэтом и публикой. Здесь он лишь одно из выразительных средств, не более и не менее важное, чем все друґгие средства выражения, а потому ему и надлежит встать в ряды своих собратьев-выразителей.

Но, конечно, прежде всего через актера музыка переводит меру времени в пространство.

До инсценирования музыка создавала картину иллюзорно лишь во времени, в инсценировке музыкой побеждено пространґство. Иллюзорное стало реальным через мимику и движения акґтера, подчиненные музыкальному рисунку; овеществлено в проґстранстве то, что витало лишь во времени.

II

Говоря о "театре будущей эпохи", театре, который должен явиться "союзом всех искусств", Вагнер называет Шекспира (того периода, когда он не выходил еще из "товарищества") "Фесписом трагедии будущего" ("как тележка Фесписа относится к театру Эсхила и Софокла, так будет относиться и театр Шекспира к теґатру будущей эпохи"); о Бетховене [††††††††††††††††††††††††] же говорит - вот кто наґшел язык будущего художника.

И вот Вагнер видит Театр Будущего там, где эти поэты протяґнут друг другу руки.

И еще, Вагнер особенно четко занес на листы своих письмен грезу: "поэт найдет свое искупление" там, где "мраморные творения Фидия оденутся в плоть и кровь".

В шекспировском театре дорого Вагнеру, во-первых, то, что труппа составляла то идеальное товарищество, которое являло собой -(hao-og [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] в платоновском смысле ("eine besondere Art von ethiseher Gemeinsehaftsform" [јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] , по выражению Th. Lessing'a: "Theater-Seele", Studie tiber Buhnenasthetik und Schauspieikunst [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] ). Во-вторых, в шекспировском театре Вагнер видел приґближение к образцу всенародного искусства: "Драма Шекспира является столь верным изображением мира, что в артистическом воспроизведении идей невозможно различить в них субъективной стороны поэта". В творчестве Шекспира, по мнению Вагнера, звуґчала душа народа.

Так как я поставил основой своей темы план технический, то в указании Вагнером (при его влюбленности в античный мир) на Шекспира, как на образец, достойный подражания, я отмечу слеґдующее.

В простоте архитектоники шекспировской сцены Вагнеру нраґвилось то, что актеры театра Шекспира играли на сцене, со всех сторон окруженные зрителями. Вагнер называет (очень метко и остроумно) передний план сцены староанглийского театра "der gebarende Mutterschofi der Handlung" [†††††††††††††††††††††††††] .

Но ведь не авансцену же ренессансного театра, которой так широко пользовались итальянские певцы, мог считать Вагнер поґвторением любопытной формы староанглийской сцены?!

Конечно, нет. Во-первых, Вагнер преклонялся перед формой античного театра, где тот план, который мог бы напомнить нашу авансцену (орхестра), занят у Вагнера скрытым оркестром [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] ; а, во-вторых, предлагая возвести человека в культ и мечтая о плаґстическом преображении его на сцене, Вагнер, конечно, не мог считать авансцену наших театров удобным местом для группироґвок, основанных на принципе пластического преображения, и вот как представляет себе Вагнер это преображение:

"Когда человек... даст прекрасное развитие своему телу, тогда объектом искусства должен, несомненно, стать живой, совершенґный человек. Но желанным искусством последнего является драґма. Поэтому искуплением пластики будет волшебное превращеґние камня в мясо и кровь человека, превращение неподвижноґго - в оживленное, монументального - в современное. Лишь коґгда творческие стремления перейдут в душу танцора, мима, певца и драматического артиста, можно надеяться на удовлетворение этих стремлений. Настоящая пластика будет существовать тогда, когда скульптура прекратится и претворится в архитектуру, когґда ужасное одиночество этого одного человека, высеченного из камня, сменится бесконечным множеством живых действительных людей,- когда мы будем вспоминать о дорогой мертвой скульпґтуре в вечно обновляющемся одухотворенном мясе и крови, а не в мертвой меди или мраморе, когда мы соорудим из камня театральные подмостки для живого произведения искусства и уже не будем стараться выразить в этом камне живого человека" (Вагнер).

Вагнер отвергает не только скульптуру, но и портретную жиґвопись: "ей нечего будет делать там, где прекрасный человек в свободных художественных рамках, без кисти и полотна, явится объектом искусства".

И вот Вагнер взывает к архитектуре. Пусть архитектор постаґвит себе задачей построить здание театра так, чтобы человек был "объектом искусства для самого себя". Как только живой образ человека превращается в единицу пластическую, так тотчас же всплывает проблема новой сцены (в смысле ее архитектуры).

На протяжении всего XIX века проблема эта по временам всплывает, особенно в Германии.

Вот что говорит глава романтической школы Людвиг Тик в письме своем к Раумеру (передаю содержание, не цитируя): я уж не раз говорил с вами о том, что считаю возможным найти средґства для переустройства сцены так, чтобы приблизить ее по своей архитектонике к староанглийской сцене. Но для этого наши сцеґны должны бы быть, по крайней мере, в два раза шире тех, к которым мы привыкли. Давно следовало бы оставить глубину сцены, так как она делает подмостки антихудожественными и анґтидраматическими.

Для "выходов" и "уходов" следовало бы использовать не глуґбину сцены, а боковые кулисы - иными словами, следовало бы повернуть сцену другою стороною к публике,- поставить в проґфиль все то, что нам представляется en face [јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] .

"Театры глубоки и высоки, вместо того, чтобы быть широкиґми и неглубокими, наподобие барельефа". Тик полагал, что стаґроанглийская 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, представґляло зрителю действие в непосредственной близости; и фигуры актеров, находившихся на подмостках, ни на секунду не терялись у зрителей из виду, как фигуры на цирковой арене.

Вопрос о том, как бы поместить живопись и фигуры человечеґские в разные планы, очевидно, усиленно занимает знаменитого архитектора-классика Шинкеля (1781-1841), так как и он предґлагает образцы новой сцены, которые совпадают с мечтой Вагнеґра видеть "ландшафтную живопись", как отдаленный задний план, подобно тому, как в древнегреческом театре эллинский пейґзаж был отдаленным фоном. "Природа была для грека лишь рамґками для человека - и боги, олицетворявшие, по греческому представлению, силы природы, были именно человеческими богами. Всякое явление природы грек стремился облечь в человечеґский вид, и природа имела для него бесконечную привлекательґность лишь в образе человека..."

"Ландшафтная живопись должна стать душою архитектуры; она научит нас устроить сцену для драмы будущего, в которой сама она представит живые рамки природы для живого, а не скоґпированного человека".

"То, что скульптор и исторический живописец старались созґдать на камне и на полотне, актер создаст теперь на себе, на своей фигуре, на членах своего тела, отпечатлеет на чертах своеґго лица для сознательной художественной жизни. Те же мотивы, которые руководили скульптором, передававшим формы человека, руководят теперь актером - его мимикой. Глаз, помогавший истоґрическому живописцу находить самое лучшее, привлекательное и характерное в рисунке, красках, одеждах и распланировке групп, регулирует теперь распланировку живых людей" (Вагнер).

Из того, что высказал Вагнер по поводу места живописи на сцене - о переднем плане в руках архитектора, о художнике, коґторого он зовет в театр не для одной живописи (она имеет место лишь как Hintergrund [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] ), но и для режиссуры; из того, что в друґгих местах Вагнер пишет о Stimmung [††††††††††††††††††††††††††] во всем, что касается освещения, линий, красок, о крайней необходимости хорошо виґдеть чеканку движений и жестов актера, его мимики, об акустиґческих условиях, выгодных для декламации актера, из всего этого ясно, что байрейтская сцена [128] 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 вниґмание основной взгляд этого реформатора на сцену как на пьедеґстал для скульптуры.

III

Осуществить мечту Тика, Иммермана, Шинкеля, Вагнера - мечту возрождения характерных особенностей античной и староґанглийской сцен - взял на себя Георг Фукс в Мюнхене ("Ktinst-lertheater") [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] [129] .

Особенность этой сцены та, что передний план рассчитан лишь на рельефы.

Под рельефами подразумеваются пратикабли в широком смыґсле (дословный перевод французского "praticable" и немецкого "praktikabel" - годный к употреблению); следовательно, это не только те части живописи, написанные отдельно от "проспекта", которые служат исключительно целям живописным - усилить эффект перспективы или усилить свет на проспекте (в каковом случае за пратикаблями ставятся электрические "бережки"); терґмин "рельеф" называют здесь и не в том узком значении, какое придал ему Московский Художественный театр, где "рельефами" называют лепные части, прибавленные к писаной декорации для усиления иллюзии настоящего.

Пратикабли-рельефы - это те части материала, дополнительноґго к декорациям, которые не иллюзорны для глаз зрителя, но овеґществлены; они дают актеру возможность прикасаться к ним - служат как бы пьедесталом для скульптуры. Таким образом, перґвый план, превращенный в "рельеф-сцену" и сильно отдаленный от живописи, поставленной во втором плане, дает возможность избежать той обычной неприятности для эстетического вкуса зриґтеля, когда тело человеческое (три измерения) стоит рядом с жиґвописью (два измерения),- неприятности, которая еще возраґстает, когда противоречие между фиктивной сущностью декораґций и тем "настоящим", что вносит на сцену своим телом актер, стараются смягчить введением рельефа в самую картину, то есть в тех случаях, когда живопись, являясь не только как Hintergrund, но находясь и на переднем плане, попадает в одну плосґкость с рельефами. "Вводить рельеф в картину, вводить музыку в чтение, живопись в скульптуру - все это такие промахи против "хоґрошего вкуса", которые коробят эстетическое чувство" (Бенуа).

Для того чтобы выявить этот принцип "рельеф-сцены", Георгу Фуксу пришлось заново выстроить театр.

Вынужденные работать на сцене типа ренессансного театра и желая испробовать столь подходящий для инсценировки вагнеровских драм метод деления сцены на два плана ("сцена-рельґеф" - первый, "живопись" - второй), мы сразу сталкиваемся с одним громадным препятствием, которое заставляет всеми силаґми души ненавидеть конструкцию реяессансной сцены.

Авансцена, которая в доброе старое время служила для выхоґда артистов с их ариями ближе к публике (будто концертная эстрада для исполнения певцом романса, ничем не связанного ни с предыдущими, ни с последующими номерами концерта),- эта авансцена, которая сделалась лишним местом после исчезновения певцов-кастратов и певиц, проделывавших гимнастические рулаґды (да простят мне колоратурные сопрано, что я не считаю их в кругу того театра музыкальной драмы будущего, о котором идет речь),- авансцена, которую покинул современный оперный актер, так как либретто, уже не стоящее отдельно, как в старых итальянских операх, обязывает его плести сеть сценического дейґствия вместе со своими партнерами,- авансцена эта, так сильна выдвинутая вперед, к сожалению, не может быть использована как "сцена-рельеф", так как она вынесена перед занавесом, и это обстоятельство не позволяет воспользоваться ею как планировочґным местом.

Эта неприятность принудила нас создать "сцену-рельеф" [јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] не на авансцене, а на первом плане и, таким образом, "сцена-рельґеф" не находится в той желанной близости к публике, чтобы миґмическая игра и пластические движения актеров были заметнее.

Сцена ренессансного театра - коробка с вырезанным в одной стенке "окном", обращенным к зрителю (низ коробки - пол сцены, боковые части коробки - боковые части сцены, скрытые кулисаґми, крышка коробки - верх сцены, невидимый зрителю).

Нет достаточной ширины (боковые стенки коробки не отнесеґны далеко от краев окна ее), чтобы не надо было закрывать ее боковых стенок от взоров публики, развешивая по бокам тряпки (кулисы); нет достаточной высоты, чтоб обойтись без портальных сукон и "падуг".

Актеры, находящиеся на этой сцене-коробке с развешанными (по бокам и сверху) размалеванными тряпками и расставленныґми по полу сцены размалеванными пратикаблями, теряются в ней, "как миниатюры в огромной раме" (Э.-Т.-А. Гофман).

Если на авансцену, находящуюся вне занавеса, положить коґвер, придав ему значение колоритного пятна, созвучного с бокоґвыми сукнами, если прилегающий к авансцене план превратить в пьедестал для группировок, построив на этом плане "сцену-рельґеф", если, наконец, задний проспект, помещенный в глубине, подґчинить исключительно живописной задаче, создав из него выгодґный фон для человеческих тел и их движений,- то недостатки ренессансной сцены будут в достаточной мере смягчены.

Построение просцениума в Байрейте, значительно уступавшее тому, которое осуществлено Фуксом (Kunstlertheater), все же было отмечено Вагнером в том смысле, что фигуры на этом проґсцениуме представляются в увеличенном виде.

Именно это обстоятельство - что фигуры вырастают - делает привлекательной "сцену-рельеф" для вагнеровских драм, и не поґтому, конечно, что мы хотим видеть перед собою гигантов, но поґтому, что пластическими становятся изломы тела отдельного лица и группировка ансамбля.

Конструкция "сцены-рельефа" не самоцель, а лишь средство; целью является драматическое действие; оно возникает в вообраґжении зрителя, которое обостряется благодаря ритмическим волґнам телесных движений; волны же эти должны распространяться на пространстве, которое могло бы способствовать зрителю восґпринимать линии движений, жестов, поз...

Раз сцена должна оберегать принцип движения тела в проґстранстве, она должна быть конструирована так, чтобы линии ритмических выявлений выступали отчетливо. Отсюда - все то, чтослужит пьедесталом актеру, все то, на что он облокачивается, с чем соприкасается - все скульптурно, а расплывчатость живописи отдана фону.

Самая большая неприятность - сценический пол, его ровная плоскость. Как скульптор мнет глину, пусть так будет измят пол сцены и из широко раскинутого поля превратится в компактно собранный ряд плоскостей различных высот.

Изломаны линии.

Люди группируются изысканной волной и теснее.

Красиво легли свето-тени и сконцентрировались звуки.

Действие сведено на сцене к некоторому единству. Зрителю легче сочетать всех и все на сцене в красивую гармонию. Слушаґтель-зритель не разбрасывается в зрительном и слуховом впечатґлениях. Такой прием, и только он, дает возможность подчеркнуть творческую особенность Вагнера, создавшего образы крупными штрихами, экспрессивно, с упрощенными контурами. Недаром Лиштанберже [130] сравнивает фигуры Вагнера с фресками Пювиса де Шаванн.

Актер, фигура которого не расплылась в декоративных полотґнах, теперь отодвинутых на задний план (Hintergrund), станоґвится объектом внимания, как произведение искусства. И каждый жест актера, при задаче, чтобы он не отрывал публики от вниґмания, сосредоточенного на музыкальном рисунке, чтобы он всеґгда был полон значительности, становится экстрактнее; он прост, отчетлив, рельефен, ритмичен.

Работа художников при сценических постановках исчерпыґвается обыкновенно писанием проспектов и пратикаблей.

А между тем важно создать гармонию между плоскостью, на которой движутся фигуры актеров, и их фигурами, а также межґду фигурами и тем, что написано на холстах.

Художника занимает искание красок и линий в части целого (в декорациях), целое (весь антураж сцены) он предоставляет режиссеру. Но это непосильная задача для нехудожника, то есть режиссера без специальных знаний рисунка (приобретенных ли в классах живописи или добытых интуитивно). В режиссере долґжны творить скульптор и архитектор.

Считаю ценными строки Мориса Дени: "Я наблюдал, как он (речь идет о скульпторе Майоле) поочередно, почти систематичеґски меняя круглые и цилиндрические формы, старался выполнить завет Энгра: "красивые формы - это плоскости с округлениями".

Режиссеру дана плоскость (пол сцены), в его распоряжение дано дерево, из которого надо, как это делает архитектор, создать необходимый запас "пратикаблей", дано тело человеческое (акґтер) и вот задача: скомбинировать все эти данные так, чтобы поґлучилось гармонически цельное произведение искусства - сцениґческая картина.

В методе работы режиссера большое приближение к архитекґтору, в методе актера полное совпадение со скульптором, ибо каждый жест актера, каждый поворот головы, каждое движеґние - суть формы и линии скульптурного портрета.

Если бы архитекторы пригласили Майоля к сотрудничеству - разукрасить Дворцы Будущего статуями, никто не сумел бы, по мнению Мориса Дени, лучше Майоля дать своим статуям должґное место, каковое надлежит иметь скульптуре в здании, чтобы оно не казалось загроможденным ею.

Чьей творческой идеей созданы сценические планы с их форґмой и красками? Идеей художника? Тогда он является здесь арґхитектором, ибо не только писал полотна, но еще и скомпоновал все пространство сцены в гармоническое целое. Этот архитектор должен призвать такого Майоля в лице актера, чтобы скульптура последнего (тело его) вдохнула в мертвые камни (пратикабли) жизнь, могучесть пьедестала, достойного поддерживать это велиґкое изваяние живого, скованного ритмом тела.

"Как мало модных архитекторов, работа которых была бы доґстойна такого стиля, такого такта, как у Майоля!" - восклицает Морис Дени.

На сцене - наоборот. Уже есть "архитекторы", и как мало Майолей, то есть актеров-скульпторов. Архитекторы налицо в тех случаях, когда пространство сцены уготовано актеру как скульпґтурный пьедестал с живописным фоном. Архитекторами являются здесь или спевшиеся живописец и режиссер-архитектор, или художник, забравший в свои руки режиссера-нехудожника, совмеґстивший в себе и режиссера, и архитектора, и скульптора, как Гордон Крэг, например. А где Майоли, актеры-скульпторы, коґторые знают секрет, как вдохнуть в мертвые камни жизнь и как влить в свое тело гармонию танца? Шаляпин, Ершов... И чьи еще прибавим имена? Сцена совсем еще не знает волшебства Майоля.

Когда актеры приступают к интерпретации образов Вагнера, пусть только не подумают учиться у немецких актеров-певцов.

Вот что пишет о них Георг Фукс (пишет немец - тем ценнее!) в своей книге "<Der> Tanz": "To, что немец еще не сознал краґсоты человеческого тела, яснее всего обнаружилось здесь, где неґстерпимо глядеть на смехотворнейшие его извращения: Зигфриґды с перетянутыми "пивными" животами, Зигмунды с колбасо-образными затянутыми в трико ногами, Валькирии, которые, каґжется, свободное свое время проводят в мюнхенских пивных за тарелкой дымящейся печенки и кружкой пенящегося пива, Изольґды, вся цель которых в качестве балаганных великанш действоґвать с неотразимою притягательностью на воображение приказґчиков из мясных лавок".

IV

Еще в сороковых годах Вагнер, ища на "страницах великой книги истории" какое-нибудь драматическое событие, нападает на эпизоды завоевания королевства Сицилии Манфредом, сыном императора Фридриха II. Вагнер видел когда-то гравюру, изобраґжающую Фридриха II среди полуарабского двора с танцующими арабскими женами. Эта гравюра помогла ему скомпоновать удиґвительную по страсти и блеску драматическую концепцию, но Вагнер отказывается от этого эскиза только потому, что проектиґруемая драма показалась ему "сверкающей переливами, пышной историко-поэтической тканью, скрывающей от него, как бы под великолепной одеждой, стройную человеческую форму, которая только одна могла очаровать его зрение" (Лиштанберже).

Вагнер отвергал исторические сюжеты; по мнению его, пьесы не должны быть отдельным, индивидуальным созданием субъекґтивного поэта, который по-своему распоряжается с имеющимся в его руках материалом; он хочет, чтобы они возможно более ноґсили на себе отпечаток необходимости, чем и отличаются произґведения, вышедшие из народного предания.

И вот Вагнер, отвергнув исторические сюжеты, отныне обраґщается только к мифам.

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

"Мифы не носят на себе клейма строго определенной историґческой эпохи [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] ; дела, о которых они повествуют, совершаются где-то очень далеко, в умершем прошлом, герои, которых они воспеґвают, слишком просты и легки для изображения на сцене, они живут уже в воображении народа, который создал их, и достаґточно несколько определенных штрихов, чтобы вызвать их; их чувствования - произвольные элементарные эмоции, искони волґновавшие человеческое сердце; это все - души совсем юные, приґмитивные, носящие в самих себе принцип действия, у которых нет ни наследственных предрассудков, ни условных мнений. Вот какие герои, какие повествования годятся для драматургов".

Художник и режиссер, приступая к инсценировке того или иного драматического произведения, непременно должны счиґтаться с тем, что лежит в основе инсценируемой драмы - историґческий сюжет или миф, так как инсценировки двух пьес - истоґрической и мифотворческой окраски - должны, конечно, резко отличаться друг от друга по тону. Если между исторической пьесой на сцене и исторической комнатой в музее должна лежать пропасть, - еще большая пропасть должна лежать между пьесой исторического сюжета и пьесой-мифом.

Байрейтский авторитет образцом вагаеровоких инсценировок закрепил манеру придавать внешнему облику драм Вагнера общетеатральный вид так называемых исторических пьес. И эти металлические шлемы и щиты, блестящие, как самовары, и эти гремящие кольчуги, и эти гримы, напоминающие героев истоґрических хроник Шекспира, и эти шкуры в костюмах и в обстановке, и эти голые руки у актрис и актеров... И когда скучный, отнюдь не таинственный и не загадочный, бесколоритный фон историзма, влекущего зрителя разгадать, в какой стране и в каком году какого века происходит действие, соприкасается с музыкальной живописью оркестра, окутанной дымкой сказочноґсти,- вагнеровские постановки заставляют слушать музыку, не смотря на сцену. Не оттого ли Вагнер, как рассказывают его инґтимные друзья, во время представлений в Байрейте подходил к знакомым и своими руками закрывал им глаза, чтобы они полґнее могли отдаться чарам чистой симфонии.

Вагнер указывает на то, что кубок в его драме подобен факеґлу Эрота у древних эллинов. Нас интересует в этом указании не то, что композитор подчеркивает в этом факеле глубоко символиґческое значение. Кто может не догадаться об этом? Нас интереґсует в этом намеке интуитивная забота Вагнера создать такую атмосферу целого, чтобы и факел, и колдовство матери Изольды, и коварные проделки Мелота, и золотой кубок, наполненный люґбовным зельем, и многое другое звучало убедительно со сцены, чтобы все это не казалось собранием банальных оперных атриґбутов.

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 инсценироваґнию "Тристана и Изольды", должны непременно заботиться о выґявлении такого тона постановки, чтобы не пропал сказочный элеґмент 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 ритґме языка поэтов, в красках и линиях мастеров кисти, художник вступает на сцену прежде всего затем, чтобы, приготовив сказочґный фон, любовно нарядить действующих лиц в ткани, созданные лишь его фантазией, в такие ткани, красочные пятна которых могли бы напомнить нам истлевающие страницы старых фолианґтов. 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, заґставит нас поверить в то, что все это так и было когда-то, горазґдо убедительнее, чем тот, кто захотел бы повторить на сцене одежды и бутафорию музейных комнат.

Некоторые биографы Вагнера подчеркивают то обстоятельство, что на молодого Рихарда не могли не оказать влияния те уроки рисования, которые старался преподать ему его отчим Гейер. Будто под влиянием этих занятий по рисованию и живописи разґвилось у Вагнера воображение художника. "Каждое действие воплощается у него в ряд грандиознейших картин". Прием гостей в зале Вартбурга, появление и отъезд Лоэнгрина в лодке, везомой лебедем, игра трех дочерей Рейна в речной глубине... все это картины, "которым нет до сих пор равных в искусстве".

Гейер, как художник, был специалистом всего лишь по порґтретам, но не надо забывать, что он вместе с тем был и комедиґантом. Актерами были и брат и сестра Вагнера. Вагнер посещал, конечно, спектакли и с участием Гейера и с участием брата и сеґстры. И вот скорее кулисы, в которых толкался молодой Вагнер, могли повлиять на богатое декоративными замыслами воображеґние его. В отъезде Лоэнгрина в лодке, везомой лебедем, я бы не стал видеть картин, "которым нет до сих пор равных в искусґстве", я бы сказал скорее, что на "их лежит отпечаток кулис проґвинциального немецкого города среднего вкуса.

Художник Ансельм Фейербах оставил нам такие строки о соґвременном 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 утриґровку в области декоративного искусства. Она развращает публиґку, разгоняет последние остатки чувства прекрасного и поддержиґвает варварские вкусы; искусство отвращается от такого театра и отрясает прах от ног своих".

Талант "фрескового живописца", приписываемый Вагнеру мноґгими, можно оспаривать, стоит только поглубже вникнуть в реґмарки композитора, которые обнаруживают, что Вагнер был больґше творцом слуха, чем творцом глаза.

"Сущность немецкого духа в том, что он созидает изнутри: подлинно вечный бог живет в нем даже раньше, чем он воздвиґгает храм своей славы" (Вагнер).

Драмы Вагнера, построенные изнутри, взяли от "вечного бога" его вдохновений лучшие соки для того внутреннего, что лежит в музыке и слове, слитых воедино в партитуре. Внешнее его драм, что зовется формой произведения (в данном случае я говорю о сценической концепции его драм для инсценировки), осталось обиженным богом его вдохновений. Бёклин никак не мог сговоґриться с Вагнером по вопросу о постановке "Кольца Нибелунга" и кончил тем, что дал ему один лишь эскиз грима Фафнера.

Вагнер, потребовавший для своих Buhnenfestspiele [†††††††††††††††††††††††††††] театра новой архитектуры, углубил оркестр, сделав его невидимым, саґмую же сцену принял такой, как она технически несовершенна была до него.

Ремарки автора зависят от уровня сценической техники того времени, когда пишется пьеса. Изменилась техника сцены, и реґмарки автора должны быть рассматриваемы лишь сквозь призму современной сценической техники [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] .

Художник и режиссер, приступающие к инсценировке "Тристаґна", пусть подслушают мотивы для своих картин в оркестре. Как своеобразен колорит средневековья и в песенке Курвенала, и в возґгласах хора матросов, и в таинственном лейтмотиве смерти, и в фанфарах охотничьих рогов, и в фанфарах Марка, когда он встреґчает корабль Тристана, везущего к нему Изольду. Рядом с этим так ли уж ценны Вагнеру и традиционное оперное ложе, на котоґром должна возлежать Изольда в первом акте, и традиционное ложе для умирающего Тристана в третьем акте, и эта Blumen-bank [јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] , на которую Тристан должен усадить Изольду в интерґмеццо любовного дуэта. А этот сад второго акта, где шелест листґвы, сливающийся с звуком рогов, так поразительно иллюстрироґван в оркестре. Замыслить изобразить эту листву на сцене было бы такой же вопиющей безвкусицей, как проиллюстрировать страґницы Эдгара По. Наш художник дает во втором акте одну гроґмадную уходящую ввысь стену замка, на фоне которой в самом центре сцены горит играющий столь важную роль в драме мистиґческий факел.

О "Лагере Валленштейна" <Шиллера> К. Иммерман писал так: "В постановках таких пьес вся суть в том, чтобы так проэксплуатировать фантазию зрителя, чтобы он поверил в то, чего нет".

Можно загромоздить огроммую сцену всевозможными подробґностями и все-таки не поверить, что перед вами корабль. О, какая трудная задача изобразить на сцене палубу движущегося корабґля! Пусть один только парус, закрывающий всю сцену, построит корабль лишь в воображении зрителя. "Немногим сказать много - вот в чем суть. Мудрейшая экономия при огромном богатстве - это у художника все. Японцы рисуют одну расцветшую ветку и это вся весна. У нас рисуют всю весну и это даже не расцветшая ветка!" [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] .

Третий акт, где, по Вагнеру, сцена загромождена и высокими замковыми постройками, и бруствером с дозорной вышкой посреґдине, и воротами замка в глубине сцены, и развесистой липой, у нашего художника выражен лишь унылым простором горизонта и печальными голыми скалами Бретани \*\*\*.

\* \*\* \*\*\* Вниманию желающих ближе познакомиться с литературой вопросов, заґтронутых в данной статье:

1) Richard Wagner, "Gesammelte Sehriften und Dich-tungen", Leipzig, Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann), 4. Auflage. (В моей статье Вагнер цитирован в переводах: А. П. Коптяева - "Русская музыґкальная газета", 1897-1898, К. А. Сюннерберга (его же переводы цитат из Фукса и Фейербаха), Вс. Мейерхольда).

2) "Nachgelassene Schriften und Dichtungen von R. Wagner", Verlag V. Breitkopf und Hartel, Leipzig, 1902. 3) Adoliphe Appia, "Die Musik und die Inszenierung", Verlagsanstalt F. Bruckmann, Munchen, 1899.

4) А. Лиштанберже, "Р. вагнер как поэт и мыслитель", перевод С. Соловьева.

5) G. Fuchs, "Revolution des Theaters", bei G. Miiller, Munchen-Leipzig, 1909.

6) G. Fuchs, "Der Tanz. Flugblatter fur kunstlerische Kultur", Strecker und Schroґder, Stuttgart, 1906.

7) С Hagemann, "Oper und Szene", Verlag Schuster und Loeffler, Berlin - Leipzig, 1905.

8) J. Savjts, "Von der Absicht des Dramas", Verlag Etzold, Munchen, 1908.

9) "Japans Buhnenkunst und ihre Entwickelung" von A. Fischer, "Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte", Jamjar 1901.

10) "Kunstler-Monographien von Knackfuss", XXXVIII, Schinkel.

11) Dr. Th. Les-sing, "Theater-Seele", Verlag von Priber und Lammers, Berlin, 1907.

12) Houston Stewart Chamberlain, "Richard Wagner", F. Bruckmann, 4. Auflage, Munchen, 1907.

13) Maurice Denis, "Aristide Maillol", "Kunst und Kunstler", Almanach, Verґlag Bruno Cassirer, Berlin, 1909.

14) Wolfgang Golther, "Tristan und Isolde", Verlag von S. Hirzei, Leipzig, 1907.

15) G. Craig, "The Art of the Theatre".

16) Max. Littmann, "Das Miinchener Kunstlertheater", Verlag L. Werner, 1908.

17) C. Immermann's Reisejournal, Ausgabe Botberger, Berlin, bei Hempel, 2. Buch, Brief 11 [131] .

ВТОРАЯ ЧАСТЬ. ИЗ ДНЕВНИКА (1907-1912)

I. MAX REINHARDT (BERLINER KAMMERSPIELE) (1907 г.)

Макс Рейнхардт [††††††††††††††††††††††††††††] , устроитель "камерных" спектаклей, пытаетґся изменить крепко установившуюся сценическую технику. Когда Рейнхардт ставил в своем театре "Пелеаса и Мелисанду" Метерлинка, тогда еще нельзя было сказать, что душа его режиссерских замыслов - реформаторская. Писалось об этом спектакле так: "Декорации вышли действительно великолепные - это был целый ряд художественно законченных картин, на которых море и небо, скалы и лес вызывали полную иллюзию жизни. Чаща леса, наґпример, не состояла из двух-трех деревьев на авансцене и проґспекта в глубине, а из целого ряда стволов в естественный объем и длину соразмерно с вышиной сцены" etc. [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] . Так и было. Рейнґхардт действительно заботился об "иллюзии жизни" и "естественґном" на сцене, а между тем берлинцы говорили о нем, что он борется с натурализмом на сцене и пользуется при сценических постановках условными приемами.

"Пелеас" ставился Рейнхардтом лет пять назад, когда к трагиґческому ритму пластического "Пелеаса" надо было сделать скачок от шутовских "пародий" ("Schall und Rauch" [јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] ) собственного соґчинения, постановка которых положила начало самостоятельґной антрепренерской и режиссерской деятельности Рейнхардта. За "Пелеасом" следовали: "Беатриса", "Саломея", "Сон в летнюю ночь", "Привидения", "Комедия любви", "Эдда Габлер", "Зимняя сказка"... И если не считать попытки ставить шекспировские пьеґсы "на сукнах", Рейнхардт еще не ломал грубых сценических форм старой натуралистической техники театра Брама (прежний "Deutsches Theater"), и о приемах условной техники у него еще были только смутные представления. И там, где Рейнхардт звал к себе на помощь художника Луи Коринта, скульптора Макса Крузе, словом - весь свой Beirat [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] , его театр вносил лишь корректиґвы в прежние приемы режиссерской техники.

Но вот Рейнхардт ставит "Пробуждение весны" Ведекинда и "Аглавену и Селизетту" Метерлинка, и кажется, - теперь он тверґдо знает, что такое "условный театр".

"Условный театр" следует говорить совсем не так, как говорят "античный театр", "театр средневековых мистерий", "театр эпохи Возрождения", "театр Шекспира", "театр Мольера", "театр Вагґнера", "театр Чехова", "театр Метерлинка", "театр Ибсена". Все эти наименования, начиная с "античного театра" и кончая "театґром Ибсена", заключают в себе понятия, обнимающие собой литеґратурный 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 "условґным театром"; если же любой из этих театров будет строиться по законам натуралистической техники, - такой театр будет превраґщен в "натуралистический театр".

У нас принято: сказав "натуралистический театр", подразумеґвать тотчас бытовую и тенденциозную литературу; говоря "условґный театр", непременно упомянуть Метерлинка и символическую драму. Но разве "натуралистический театр", ставя на своей сцене, по методу своего режиссера, "Слепых" Метерлинка или иную каґкую-нибудь символическую драму, перестает быть "натуралистиґческим" и становится "условным"? И разве "условным театром" не будет тот, который, представляя рядом с Метерлинком Ведекинда, рядом с Софоклом Леонида Андреева, инсценирует эти пьесы по методу условной техники?

Театры времен Шекспира и древнегреческие театры были рожґдены "условными", однако "Юлий Цезарь" и "Антигона" могут (хоть и не должны) быть поставлены "натурально", по-мейнингенски. "Драма жизни" и "Эдда Габлер", имеющие совершенно одинаґковые данные трактоваться с двух точек зрения, как бытовые и небытовые пьесы, могут быть поставлены условно и неусловно. Тот, кто борется с натуралистическим театром, должен принять условную технику, и, наоборот, условная техника всегда будет неґпригодна тому, кто для сценических представлений отстаивает приґемы натуралистической школы.

И каким бы ни был Театр Будущего в смысле репертуара его; возродится ли трагедия античная (по плану Вячеслава Иванова), возьмет ли верх неореализм К. Гамсуна, Ф. Ведекинда, В. Брюсова, Л. Андреева, А. Блока, - каким бы ни был Театр Будущего, особняком будет стоять вопрос о методе сценической техники при инсценировках пьес Театра Будущего.

Если признать, что подлинным методом должен считаться тот, который может удовлетворить требованиям архитектоники пьес разных родов, начиная с античных до ибсеновских, - метод условґный, несомненно, победит приемы натуралистические.

Условный метод полагает в театре четвертого творца - после автора, актера и режиссера; это - зритель. Условный театр созґдает такую инсценировку, где зрителю своим воображением, творґчески, приходится дорисовывать данные сценой намеки.

Условный театр таков, что зритель "ни одной минуты не забыґвает, что перед ним актеры, которые играют, а актеры, что перед ними зрительный зал, а под ногами сцена, а по бокам - декораґции. Как в картине: глядя на нее, ни на минуту не забываешь, что это -краски, полотно, кисть, а вместе с тем получаешь высшее и просветленное чувство жизни. И даже часто так; чем больше картина, тем сильнее чувство жизни" [†††††††††††††††††††††††††††††] .

\* \* \*

Макс Рейнхардт сделал смелую попытку поставить Метерлинка совсем условно, до конца.

Возможно, что Рейнхардт пришел к тому приему, какой он применил к постановке метерлинковской "Аглавены", не зная даже об интереснейших опытах, сделанных в этой области на одной из английских сцен; возможно, что Рейнхардт не читал любопытной книги о новой режиссерской технике английского реформатора сцены, - однако, когда смотришь в "камерных" спектаклях "Аглавену", невольно вспоминаешь Гордона Крэга [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] . И не потому, что "Аглавена", быть может случайно, поставлена по-крэговски, "на сукнах", - вспоминаешь его скорее потому, что в условных постановках всего страшнее именно те ошибки, в какие впал Рейнхардт.

Режиссер не владеет рисунком.

Это значит, что он не умеет создавать художественно ценные линии и углы из живых фигур (не mise en scene) в связи с лиґниями и углами всего декоративного замысла, не умеет распоряґжаться 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 разнообґразия зрительных впечатлений), теперь признается художественґно-бестактной, тем более, что частые "переходы" действующих лиц созданы для любопытных группировок во имя таковых, а не во имя пластической необходимости трагического или иного психологического момента.

Теперь к расположению людей на сцене может быть прилоґжим или метод упрощения (в связи с примитивным декоративґным панно, как фон), или метод "скульптурный" ("без декораґций", как в "Жизни Человека" в моей инсценировке). Условно наґписанная декорация не создает еще условной сцены. Группировка действующих лиц должна составлять главную заботу режиссеров условной сцены. В этом, конечно, режиссеру должны в большой мере помочь сами актеры, пластическому такту которых предъґявляются теперь всё большие и большие требования.

Смел опыт Рейнхардта заменить обычные рисованные декораґции простыми однотонными "сукнами" (interieur) и однотонным тюлем (exterieur). Но страшно, когда со сцены веет знакомыми мотивами из "модернистских" журналов вроде "Die Kunst" [132] , "The Studio", "Jugend". Страшно, если art nouveau [јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] и modern style [\*] , которые теперь всюду - на тросточках, на домах, в конґдитерских и на плакатах, - (проникнут на сцену, хоть и в более благородных формах.

Первая из трех декораций в "Аглавене" - "сукна", заменяюґщие стены и потолок, двери и окна. Но они повешены, как "драпировки" у первоклассных фотографов, которые снимают на этом фоне "по-декадентски" людей в платьях moderne.

Не владея рисунком, не зная, что "сукна" должны быть повеґшены так, чтобы зритель мог тотчас же забыть о них, Рейнхардт группирует людей во вкусе фотографа, а не живописца, и надоедґливо часто меняет группы, как будто движение внешнее способґствует движению внутреннему. Притом у него люди движутся по сцене совсем так, как в натуралистических театрах движутся они в настоящих комнатах и в натуральных пейзажах.

Режиссер, не владея рисунком, к тому же не чувствует и коґлорита. Не зная тайн линий, он не чувствует ритма движений в зависимости от смены колоритных пятен.

Обхожу молчанием дикционную сторону спектакля, которая во власти актеров, но не могу без ужаса вспомнить мягкопорывистые движения Селизетты от улыбки к слезам - так, как это полагалось в роли Кэте из "Одиноких"; Мелеандра, ломающего свои руки, как все провинциальные "неврастеники" из пьес Пшибышевского; Аглавену в декадентских костюмах, позирующую на фоне "сукон", как рисуют на "декадентских" плакатах.

Вместо рисованного леса у Рейнхардта просто ряд тюлей, выкроенных так, что вся композиция намекает, что это exterieur. В середине, сквозь вырезанную в этих тюлях арку, видно небо, которое меняет свои краски созвучно с ходом трагедии (японский прием).

Очень хороша по замыслу и выполнению (не во всех, впроґчем, освещениях) Башня. Если бы Рейнхардт использовал этот план, в верном рисунке, расположив в нем фигуры, это было бы крупное событие в области открытий новых сценических форм. Описать эту декорацию нельзя. Тут весь секрет в линиях и неґобычайной простоте выразительных средств.

Изысканная простота - вот задача для режиссера условного театра.

Дешевый "модернизм" в стиле костюмов, в группировках, в декоративных мотивах, в декоративной манере - вот опасность. И целое море трудностей.

Как достичь единства декоративных замыслов всех актов, единства метода декоративного письма и манеры расположения фигур, гармонии колорита декораций и костюмов, холодной чеґканки слов, не заслоняемых вибрированием плачущих актерских голосов, мистического трепета в этой холодной чеканке слов чрез мистические ударения и многого, и многого другого, над чем Рейнхардту не пришло и в голову задуматься!

II. EDWARD GORDON CRAIG (1909 г.)

Э.-Г. Крэг - актер чистой крови.

Мать Э.-Г. Крэга - одна из знаменитых английских актрис - Эллен Терри. Об отце [133] его упоминает Макс Осборн - будто он стоял близко к театру и его увлекала идея реформировать искусґство инсценировки. Э.-Г. Крэг - сначала статист, потом исполниґтель маленьких ролей в театре Генри Ирвинга, известного театґрального критика и еще более известного актера. Наконец, Э.-Г. Крэг - директор странствующей труппы, вместе с которой он в течение девяти лет актерствует по провинции.

Э.-Г. Крэг - не только актер, но еще и врожденный декоґратор.

Когда Крэг после своих странствований по провинции знакоґмится с художником Никольсоном, знаменитым своей резьбой по дереву, и с Прайдом, который вместе с Никольсоном дал целый ряд плакатов для литографского камня, когда он вошел в круг молодых художников "New English Art Club" [†] , в числе которых был и Бердслей,- влечение к живописи, которое владело Э.-Г. Крэгом еще с детства, так захватывает все его существо, что Крэг-актер решает иными средствами служить театру. Устґремив все свои способности к декоративной живописи, Крэг хоґчет стать декоратором не с тем, чтобы пустить в ход кисти и краски. Ему кажется, что только тот, кто совместит в себе автоґра [‡] , режиссера, живописца и музыканта, сможет дать на сцене гармонию линий и красок, строгость пропорций, частей - только он сможет коллективно творящих на сцене подчинить всемогущеґму закону ритма.

Знаменательно, что именно в первом году нового столетия Э.-Г. Крэг бросил вызов натуралистическому театру,- в 1900 гоґду он инсценирует оперу "Дидона" Генри Перселля, английского композитора XVII века, потом пьесу Ибсена "Северные богатыґри", и таким образом этот молодой англичанин первый ставит знак первой вехи на новом пути Театра.

Наши театральные хроникеры своевременно не сообщили о столь знаменательном явлении, как новые сценические опыты Э.-Г. Крэга. (Правда, приятно, что театральное революционное движение в России возникло на этот раз свободно, вне западниґческого влияния, так как книгу Крэга [ј] Театр-студия [\*\*] , наприґмер, еще совсем не знал; свободен от влияния крэговских идей и опыт Н. И. Вашкевича [††] в Москве, с музыкальными декораґциями Н. Н. Сапунова и С. Ю. Судейкина.) Соседи-немцы поґмогли интересующимся судьбами нового театра узнать о новых приемах инсценировки Э.-Г. Крэга. Надо было появиться театру Рейнхардта, чтобы после успехов его "камерных спектаклей" наґпасть на имя Э.-Г. Крэга. В сезоне 1904/5 г. мы видим Крэга в Берлине. Здесь он пишет декорации к пьесе Гофмансталя в "Lessing-Theater" <"Лессинг-театр">, а главное, выставляет целый ряд рисунков, эскизов к декорациям, набросков в "Kunst und Kunstgewerbe-Etablissement" [‡‡] , и книга его "The Art of the Theatre" в короткий срок выдерживает два издания в переводе на немецкий язык.

Но вот курьез: в Берлине Э.-Г. Крэг рядом с Отто Брамом - какая насмешка! - рядом с вожаком натуралистического движеґния в Германии. Правда, у Брама позади соредакторство по журналу "Свободной сцены" [134] с Г. Баром, впервые пустившим в ход модные тогда словечки decadence, fin de siecle [јј] (от него Брам мог узнать кое-что и о символизме). Все же О. Брам, стоґявший столько времени во главе "Свободной сцены", которая через А. Хольца и И. Шлаффа - самых ревностных подражателей Эмиля Золя - стремилась взращивать дерево современного исґкусства от корней натурализма, мог считаться конченым человеґком для тех юнейших, из среды которых явились такие реформаґторы сцены, как Э.-Г. Крэг, М. Рейнхардт, Г. Фукс.

Того, кто будет читать Э.-Г. Крэга [\*\*\*] , хочется предостеречь от ошибки понять книгу так, что Крэг против актера на сцене, в пользу марионетки. Крэг, видя, как величайший режиссер Ирґвинг основал свою славу на эффектах шатких, оставляет его труппу. Театр Ирвинга - театр англичанина американской складґки. И то, что Кнут Гамсун пишет об американском театре [†††] , могло бы быть рецензией о спектаклях Ирвинга. И какое в этой рецензии созвучие с Крэгом!

"Декорации имеют на американской сцене такое большое знаґчение, что о них печатается наиболее жирным шрифтом в объявґлениях и афишах; это называется "реальная постановка"... Так как декорации на американской сцене имеют такое большое знаґчение, а также ввиду того, что техника достигла наибольшего совершенства у американцев, следовало бы ожидать, что в отноґшении декораций они могут представить нам какое-нибудь неслыґханное чудо. Но это совершенно не так. У них слишком мало художественного чутья, чтобы привести в гармонию внешние эфґфекты постановки с содержанием пьесы; у них не хватает даже вкуса (гармонировать между собой отдельные части декораций. На лучшей сцене Нью-Йорка видел я обстановочную пьесу, исґтинное торжество декоративного искусства. Там были скалы, хуже которых я не видывал в Норвегии, картонный лес, картонґные звери, картонные птицы, картонный слон - не тяжелее чаґсового ключика. Весь этот картонный мир освещался вечерним солнцем, истинным чудом американской техники. Оно полностью передавало силу света американского солнца и заставляло зриґтеля забывать о том, где он находится: оно передавало постепенґные переходы всех оттенков закатов с прямо-таки обольстительґной натуральностью... И такое солнце заставили светить на карґтонный пейзаж, на горы и реки, дрожавшие и волновавшиеся от малейшего дуновения за кулисами. Это было непримиримым проґтиворечием! Пейзаж был совершенно безжизнен; единственным живым существом в нем был, кроме солнца, один человек".

"Чего именно и не хватает американскому театру - так это духа художественности", - пишет К. Гамсун.

"Чего именно и не хватает английскому театру - так это духа художественности",- сказал, вероятно, Э.-Г. Крэг, когда совсем покинул свою родину. И, мне кажется, Крэг-художник, нападая на "актеров-хозяев", говорит не об Ирвинге-Гамлете, а об Ирвинге - директоре и режиссере [‡‡‡] .

"Режиссер-нехудожник, будь он даже всесторонне образован, в Театре не нужен, как не нужен в больнице палач!"

III (1908 г.)

Театр в течение трех лет (1905-1908) должен был проделать то, что литература сделала в десяток лет. Хотя литература опять ушла вперед и театру не догнать ее, конечно, нынешний театр к литературе новых дней все-таки ближе, чем это было три года назад.

Слишком рано учитывать, как велико значение той роли, каґкую сыграла в судьбах современного театра пропаганда новых театральных идей, но, я уверен, пути дальнейших реформ будут выбраны недостаточно осмотрительно, если не знать, что же, собственно, представляют собою театры сегодняшнего дня и чем могут они стать при наличности современных актерских сил. Каґковы бы ни были намерения режиссеров, декораторов-живописґцев и декораторов-скульпторов, если все они, подойдя к работе, не будут знать тех группировок актерских сил, которые, на мой взгляд, ясно обозначились за время исканий, они будут насилоґвать актерские индивидуальности, и будет продолжаться тот дисґсонанс, который царит в театре последних лет. А то, что театр сегодняшнего дня ближе подошел к новой драме, как-то еще резґче обозначило те пути, по которым возможно и нужно пойти теґатру, чтобы удержаться в гармоническом равновесии.

Три элемента резко означились на поверхности бурлящего потока театральных реформ после опытов Театра-студии [135] : 1) ноґсители прошлого, 2) современные сценические деятели, 3) зачиґнатели будущего.

Носители прошлого и современники (мне хочется коснуться только этих двух групп) - элементы "большого театра". Так усґловимся называть театр для широкой публики. Мировоззрение и манера игры этих двух групп таковы, что пора новым людям (зачинателям будущего) понять, что в одном и том же храме нет места двум жреческим кастам разных сект!

Я уверен, что теперь зачинатель Театра Будущего не возьмет в руки своей кирки, чтобы производить ломку современного театґра ни в частях, ни в целом. Должно быть, на века сковано предґначертание - не вливать молодого вина в старые мехи. И ломка театра в частях не противоречит ли этому мудрому предначертанию? Ломка в целом не есть ли самое большое преступление в отношении к той старине, к красивому доживанию которой надо относиться с большою бережностью. Зачинатель будущего долґжен свято знать, что грубо заглушать печальные аккорды золоґтой осени гиканьем весенних порывов.

Свежие соки на свежевспаханной земле. Свои творческие ростки новые люди начнут лелеять не при "больших театрах". В ячейках ("студиях") зародятся новые идеи. Отсюда выйдут новые люди. Опыт показал, что "большой театр" не может стать театром исканий, и попытки поместить под одной крышей заверґшенный театр для публики и театр-студию должны терпеть фиаско.

Уже настало время: студии заживут своей жизнью самостояґтельно, независимо, они начнут свою работу не при театрах, а явят собой новые школы, из которых вырастут новые театры.

Каковы будут формы Театра Будущего - определится в завиґсимости от дарований представителей тех школ, которые нароґдятся, их идеями, их манерой, проявленной на творческих опыґтах. Быть может, будут говорить так: "театр школы такой-то", как говорят: "живопись такой-то школы".

И оставлю предугадывать лицо Театра Будущего, буду говоґрить лишь о носителях прошлого и о современниках.

Как опасно в плане теоретическом, говоря о Театре Будущего, писать лишь о театре-утопии, так же опасно оставить сегодняшґний театр в положении того, на кого все махнули рукой, если вся энергия новых людей будет направлена на создание только театґров-студий.

Если сегодняшний театр не умирает, значит, есть в нем какие-то живительные соки. Умертви его, если он безнадежен, оживи его, если он жизнеспособен.

Хотелось бы подсказать, какую грубую ошибку делают совреґменные театры, не подсчитывая своих сил. В этом, мне кажется, кроется причина того разлада, который отталкивает зрителя от современного театра, и того распада, который царит за кулисами.

\* \* \*

Ряд блестящих имен [јјј] . Большие таланты, воспитанные на Островском, на трагедиях классиков, на пьесах характеров и роґмантического пафоса. Каждое появление этих ветеранов сцены в репертуаре давно минувших дней вызывает истинный восторг зрителя. Дорого всем любование этими отзвуками минувшего и не хочется, чтобы эти старинные актеры меняли свои потрескавґшиеся от времени маски на новые. Только в личинах старины хочется восторгаться блеском талантов старых актеров. И всякое их выступление в ином, им чуждом репертуаре, оскорбляет краґсивую гармонию. Эти "носители прошлого", эта старина так преґкрасны в своем доживании, что всякое влечение их к элементам новой жизни нарушает гармонию золотой осени.

Однако вместо того, чтобы учесть характер творческих сил той группы, где "ядро" ее мощно только в так называемом "классическом" репертуаре, вместо того, чтобы сделать старину отъединенной и репертуаром, и своеобразной инсценировкой, вмеґсто того, чтобы сохранить весь "старый театр" (я бы назвал его "старинным") в его гармонической цельности, этот "старинный театр", отходя от своей единственной задачи - постоянного воскреґшения старины, - почему-то наводняется стряпней современных драматургов-бытовиков или пьесами модернистскими во вкусе Пшибышевского.

Пока живы мощные представители старины, тот театр, где они лицедействуют, должен жить ими (не может не жить ими). Репертуар должен опираться лишь на те пьесы, которые находят отклик в сердцах стариков. Старый русский актер любит Шекспиґра, Шиллера, Гёте, но самое большое тяготение у него, конечно, к Островскому, Грибоедову, Гоголю.

Было бы, однако, ошибочно думать, что все дело только в репертуаре, когда речь идет о необходимости для стариков дерґжаться желанного им репертуара. Вопрос - "что" играть, в наши дни не может не выдвинуть вопроса - "как" инсценировать.

Реформаторы современного театра одним из центров своего внимания сделали живописную сторону спектакля. Кажется весьґма значительной роль колоритных пятен, игра взаимоотношений линий, выразительность группировок. Идею произведения можно выявить не только диалогом искусно созданных актерами обраґзов, но еще и ритмом всей картины, той, которую положит на сцену красками декоратор, и той, которую определит расположеґнием пратикаблей, рисунком движений, соотношением группироґвок режиссер.

Говоря о необходимости сохранения старых масок у старых актеров, нельзя, конечно, примириться с сохранением старых инґсценировок.

И тут интересы старинных актеров легко сливаются с задачаґми новых художников.

"Ревизор", "Горе от ума", "Маскарад", "Гамлет", "Гроза" ни разу не были представлены в освещении лучей своих эпох (не в смысле воссоздания этнографических подробностей - не об "арґхеологических" постановках идет речь); названные пьесы ни разу не представали перед нами в красе тех отражений, какие возниґкают уже при одном произнесении этих заглавий. Какое поле для "большого театра"!

Выдающиеся актерские дарования старинного русского театґра носят в себе образы репертуара Гоголя, Грибоедова, Островского, Шекспира, Гёте. Есть в России целый ряд художников-декораторов, которые умеют тонко и любов"о воспроизводить уют старых домов и очарование запущенных садов. Есть попытки по-новому осветить произведения, успевшие потускнеть от трафарета прилагавшейся к ним оценки; так, Мережковский в проникновенной статье "Гоголь и Чорт" дает в руки актеров такую оригинальную характеристику образов "Ревизора", что старым актерам легко внести коррективы в трактовку гоголевских персонажей.

Почему не могут в одном аккорде стройной гармонии слитьґся: 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 толкоґваний сценических образов во вкусе Мережковского?

И скажу так: как нужны картинные галереи, музеи, так нужґны эти театры в стиле ампир, с этими ветеранами сцены, до мозга костей пропитанными традициями, унаследованными от Мочаловых, Шуйских, Щепкиных, Каратыгиных. И если бы все шаблонґные декорации безвкусных декораторов-маляров старой школы, в каких мы не раз видывали Островского, Грибоедова, Гоголя, истинный художник подменил шедеврами, созвучными и с этими золотыми карнизами и завитками зрительного зала, и с этим тисґненым бархатом кресел и лож, а главное, с этими отзвуками миґнувшего в игре ветеранов наших сцен, если бы эти прекрасные таланты не выступали в стряпне современного репертуара - быґтового или в стиле модерн,- а любовно и неустанно играли бы перед нами Островского, Гёте, Шекспира в соответствующем деґкоративном стиле, с новой углубленностью реализма, какими ноґвыми красками заблестел бы "большой театр"!

Я бы назвал такой театр "Echo du temps passe" [\*\*\*\*] . Основная задача его - постоянное возрождение старины. Это не "старинґный театр", в том смысле, чтобы сыграть старую пьесу, как исґполняли ее в доброе старое время. Это также и не тот театр, коґторый стал бы, исполняя "Горе от ума", как это сделал Московґский Художественный театр, наполнять сцену мебелью и аксесґсуарами "того времени" (здесь задача художника стала задачей археолога). Это тот театр, который проведет нить преемственґности от древнегреческого театра и средневековых драм чрез Шекспира, Кальдерона, Мольера к русскому театру 30-х годов с Гоголем во главе и от него к современности... Это тот реализм, который, не избегая быта, однако преодолевает его, так как ищет только символа вещи и ее мистической сущности [††††] .

IV (1909 г.)

Когда народ, занятый устроительством жизни, кладет в осноґву своих действий силу, тогда возникает проблема - Революция и Театр. Теоретически проблему эту пытался разрешить Р. Вагнер первого периода [‡‡‡‡] [136] , но, мне кажется, ее уже давно разрешила сама жизнь. Во Франции в конце XVIII века театр превратился в кафедру проповедей, перестав быть Домом Искусств, путем сцены драматурги проводили в публику то, чего нельзя было соґобщить ей книгой, брошюрой или журнальной статьей, и только самое ограниченное меньшинство писателей пробовало бороться с тенденцией сценического обсуждения политических идей и соґбытий.

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

Если и религиозные искания современных русских поэтов и философов, и настойчивость сектантских брожений, и тяготение двух-трех "непризнанных" из наших драматургов "к пышному расцвету высокой драмы с большими страстями, с чрезвычайным действием, с глубоким потоком идей" [јјјј] счесть явлениями знамеґнательными, то "народу" [\*\*\*\*\*] , проламывающему себе путь к ноґвой культуре киркой, а не динамитом, не нужен театр, угождаюґщий партеру, как было в то время, когда последний являлся почти "организованным политическим собранием, своего рода нижней палатой, с определенной программой действий" [†††††] .

Поставить в связь судьбы Дома Искусств с судьбами общестґвенны" переживаний - задача историка культуры и искусства. Мне хочется лишь отметить, что характерной чертой кризиса наґшего театра является то, что драматург сделался прислужником общества. Общество, переживающее время социально-политичеґского 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" от сцены: либо тенденции, либо разґвлечения. А драматурги - пусть за меня скажет один из моих любимых поэтов - они "низошли в наши будни... разучились буґдить... высокие чувства, охладели к театральному действию и углубились в безысходную психологию" (А. Блок [‡‡‡‡‡] ). Театр русґский упал. То, что в наши дни представляется на сценах, за неґбольшим исключением,- антиискусство, быть может, "литератуґра", но не искусство! Появился особый род пьес, о котором говоґрят: "литературная драма". Как не повторить восклицание Вагнеґра: "Сделалось возможным неслыханное: стали создаваться драґмы - для чтения".

\* \* \*

Драматург и публика всегда в борьбе за позицию влияния. Там, где побеждает публика, культурная община эпохи - Город - имеет тот театр, какого она, публика, хочет.

Но бывает и наоборот. И тогда какой-нибудь Вагнер своей гигантской энергией побеждает косность общественных вкусов, и возникает театр Байрейта. Так же и в наши дни, причем гений одного часто заменяется усилием целого поколения. Только отґтого, что десятками лет наслаивалась культурность Мюнхена, благодаря влиянию передовых художников и поэтов мог возникґнуть мюнхенский Kunstlertheater, настоящий Дом Искусств.

Но что было у нас? "Культурное меньшинство", группировавґшееся около "Мира искусства" [137] , "Нового пути" (потом "Вопроґсов жизни" и "Факелов"), не воспитало массы, не создало в ней повышенных потребностей, и потому, в сущности, нет у нас театґра, современного театра - ни театра изысканного вкуса, ни театґра действий и страстей. Не завладел позицией влияния драмаґтург. Позицией влияния завладела публика. Она сама создала себе свой театр, вернее - столько театров, сколько разных общеґственных групп. И когда, таким образом, театр стал в подчинение

В. Э. Мейерхольд. 1902 г. (?)

"Сестра Беатриса" М. Матерлинка. Вторая слеґва - В. Ф. Комиссаржевская в роли Беатрисы. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. 1906

.

Н. П. Ульянов. В. Э. Мейерхольд в костюме Пьеро. 1908 г.

"Жизнь Человека" Л. Н. Андреева. Эскиз художґника В. К. Коленды по плану В. Э. Мейерхольда. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. 1907 г.

Йервен - Н. Н. Ходотов, Карено - В. Э. Мейерхольд.

"У царских врат" К. Гамсуна. Александрийский театр. 1908 г.

В. Э. Мейерхольд в роли лорда Генри. Кинофильм "Портрет Дориана Грея" по О. Уайльду. 1915 г.

Эскиз декорации к спектаклю "Петрушка". Художник - М. В. Добужинский. Театр "Лукоморье". 1908 г.

В. Э. Мейерхольд (крайний справа) с участниками спектакля "Поклонение кресту" П. Кальдерона. "Башенный театр". Петербург. 1910 г.

к публике, драматург сделался прислужником своего господина. Современная драматическая литература, смотря по необходимоґсти,- то пьесы a these [јјјјј] , то психологическая жвачка, то социальґные драмы, имеющие в виду пропаганду или агитацию, то комеґдии, рассчитанные на то, чтобы насмешить зрителя курьезными положениями действующих лиц, то психопатологические исследоґвания в драматической форме, то такие бытовые пьесы, которые граничат с этнографией. Театр наш - такой, какой нужен улице: пестрый, безвкусный, как вывески и плакаты.

И потом, есть ли что-нибудь в современном русском театре самобытного? Нет. Он весь соткан из заимствований. И этот инґтернационализм вовсе не есть приобщение к европейской драмаґтургии, вовсе не устремление к всечеловечеству. Это интернациоґнализм котелка, попадающего на головы людей всего земного шара. Носят все, носим и мы. Но на головах с еще не стертыми национально бытовыми чертами, на типической русской голове все-таки противен котелок. Так противны все эти русские драмы под Ибсена, Пшибышевского, Метерлинка.

И даже в горсточке самостоятельных явлений современной сцены так много изъянов: когда уже миновала пора русской жизни, создавшая Чехова, являются драматурги, пытающиеся писать приемами Чехова, не понимая, что чеховский тон неразґрывно связан с общественными переживаниями 80-х и 90-х годов, что театр "настроения" для нас уже прошлое и что созданиями этого театра мы можем любоваться лишь в исторической перґспективе. Подлинного театра, театра современности у нас нет!

Сделали попытку три-четыре голоса заговорить языком самоґбытного искусства, но все это пока лишь парадоксальные дерзаґния. Пусть произведения этих драматургов далеки от совершенґства, их драмы и комедии имеют в виду "Театр как Празднестґво" и "Дом Искусств", то есть тот театр, за которым должна идти публика, а не тот, что находится у последней на откупу. Больґшая пропасть легла между этими "новыми" и театральной пубґликой.

"Интеллигентная театральная публика наших дней" и ее драґматург-слуга, драматург, которому вменили в обязанность забавґлять своего господина,- одно течение. Те из актеров, режиссеґров, художников, которые в союзе с непризнанными драматургаґми пытаются вырвать театр у зрителя, взявшего его на откуп,- другое течение. Кризис русского театра - водоворот, который образовался на месте касания этих двух течений.

Есть обстоятельство, еще более усиливающее кризис, это то, что между нашими режиссерами, художниками и актерами идет борьба из-за всевозможных эстетических проблем.

\* \* \*

У современного театра нет единой аудитории. Театр наш дошел до последней степени дифференциации. Будто большая машина, собиравшаяся веками, которая вдруг остановилась и ее разобраґли, раздав части в разные места для различных починок.

Но если предчувствие не обманывает нас, наступит же накоґнец время, когда театр из раздробленного снова сделается цельґным! Только с этой надеждой, с надеждой на то, что в теперешґних дифференцированных театрах мы создаем основы будущего Единого Театра,- стоит работать на театральном поприще. Не знать этого - значит быть лакеями публики и только. Как отґдельный мастер, участвующий в создании большой машины, поґлучает от инженера все указания и чертежи, так необходимо и каждому из существующих театров твердо знать, какою частью Театра Будущего он владеет, какую область Театра Будущего он совершенствует. Только с этой точки зрения современные сцены имеют право на существование. Это кузницы, в которых выковыґваются стройные части будущего гиганта - Всенародного Театра.

V (1910 г.)

Современный русский театр преобразил свой лик лишь в плане техники сцены. Найден новый ключ инсценировки с появлеґнием новых режиссеров, и молодое поколение художников внесло на сцену свежие мотивы декоративной живописи. Правда, между режиссерами и художниками идет спор из-за обладания дириґжерской палочкой. Спор этот, пока скрытый, глухой, рано или поздно обострится и откроет новые горизонты для дела строиґтельства нового театра, но спор этот - во имя одной лишь техґники.

Зритель, к услугам которого сегодня электрическая железная дорога и беспроволочный телеграф, завтра - аэроплан, восхищен кунштюками кинематографа. Этому зрителю хочется, чтобы Метерлинка преподносили ему с помощью добытых усовершенствоґваний последнего. Виды зрелищ дошли до степени крайней дифґференциации. И стремление большей части публики повеселиться в театриках, создаваемых по образцу западных Cabarets и Ober-ЬгеШ'ей [\*\*\*\*\*\*] , надо рассматривать как реакцию против томительно-скучных пьес той "современной" русской драматургии, которая строит свои пьесы в манере Гауптмана, Ибсена, Чехова. Немецґкий и скандинавский театры и чеховский Театр настроения - вот трафарет, сделавшийся избитым для того современного драмаґтурга, который заполонил собою всю русскую сцену. Реакция против нерусских пьес русского репертуара снова вызывает в зрителе вкус к пьесам так называемого классического репертуаґра. Два устремления публики: 1) к "веселью" в театриках типа Cabaret, 2) к неугасаемому обаянию классического репертуара - скоро совсем сомнут "современный репертуар".

Крайняя дифференциация интимных театров - типичное явлеґние для момента кризиса, а таковой налицо, когда речь идет о русском театре. Современный русский театр, преображая свой лик в плане техники сцены, остается без пьес, и опытами режисґсеров добываемая новая техника, применяемая им к инсценировке классического репертуара, делает строителей нового театра вреґменно "старьевщиками".

Отсутствие национального репертуара (только подлинный русский репертуар может выковать лик нового русского театґра) - вот где надо искать причину апатии русского актера, совґсем не участвующего в деле строительства новой сцены. Между тем его активное участие в деле нового строительства могло бы помочь вывести театр из заколдованного круга всеобщей розни (в то время как спор режиссеров с художниками только еще блиґзок к обострению, спор актеров с режиссерами уже обострен: их движения по пути эволюционирования сценической техники - не в унисон).

Откуда же ждать нового русского драматурга, единственного, кто сможет легко и просто вывести театр из положения кризиса на путь к прочному оздоровлению?

Отчего не ждать его из недр национального мифотворчества?

VI. РУССКИЕ ДРАМАТУРГИ

(Опыт классификации, с приложением схемы развития русской драмы [††††††] )

(1911 г.)

Репертуар - сердце всякого Театра.

Истину этого положения утвердил золотой век театров Испаґнии, Италии и Франции: театр XVI и XVII веков блестяще расґцвел потому, что сердце его (его репертуар) билось притоками здоровой крови.

Репертуар это уже Театр.

Мы знаем испанский театр XVII века потому, что он оставил нам пьесы Тирсо де Молина, Лопе де Вега, Кальдерона, Серґвантеса.

Мы знаем французский театр XVII века потому, что он остаґвил нам пышную библиотеку Мольера.

Дело вовсе не только в силе дарований названных мастеров драматургии.

Явил свой лик репертуар, эта совокупность пьес, объединенґных общим идейным планом и общими техническими приемами.

Пьесы испанского театра насквозь пропитаны стихийным чувґством национальной мощи, постоянно бьющим тревогу о чести, и национальной, и личной. Испанские драматурги XVII века идут в ногу с религиозным движением народа. В испанском театре саґмобытно проявляется устремление к освобождению личности из пут средневековой схоластики.

Это в плане идейном.

В плане техническом - репертуар испанского театра объедиґнен одной задачей: сосредоточить быстро развертывающееся дейґствие в интриге. Так, одним концом прочно прикованный к ценґтру радиус другим концом скользит по окружности. И еще стреґмится этот театр поднять до высочайшей ноты трагический пафос, не боясь нарушить гармонию введением в него комического гротеска, доходящего до звонкого собственной своеобразностью шаржа.

Пьесы французского театра связаны единым отношением к личности в борьбе за ее освобождение из пут религиозной косґности. Они объединены еще и общим прогрессивным настроением философской мысли. Это в плане идейном, в плане техническом французский театр следует традициям итальянского и испанскоґго театров.

\* \* \*

У нас в царствование императрицы Анны Иоанновны русская публика имела счастье видеть подлинные пьесы commedia dell'arte [‡‡‡‡‡‡] в исполнении отличных итальянских актеров [јјјјјј] .

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

Черты commedia dell'arte попадут к нам отраженно от тех французов и англичан, которые крепко были связаны с элементаґми Театра Масок.

Хотя русский театр и не знал расцвета, подобного расцвету западных театров XVII века, тем не менее и он знал периоды знаґчительного подъема. И эти подъемы всегда бывали тогда, когда драматурги смотрели на возврат к элементам исторического проґшлого и на повторение, освещенное вековым опытом, как на неизґбежное условие движения вперед.

Русский театр XIX века записывает в своей летописи три славных имени: одно из них уже получило всеобщее признание - это Гоголь; другое (в плане театра) раскрыто слишком мало - это Пушкин; третье (тоже в плане театра) еще совершенно не раскрыто - это Лермонтов.

Гоголь устанавливает связь с французским театром XVII века, инстинктивно вводя в русскую комедию стихию юмора и своеобґразной мистики Мольера.

Пушкин, задумывая драмы, учится у Шекспира, но, когда приґступает к восхвалению своего учителя, спешит оговориться, что не читал Кальдерона и Бегу. Когда же он начинает писать драґмы, то идет дальше своего учителя по пути традиционного театра, интуитивно следуя заветам испанцев.

У испанцев всегда было стремление подчинить драматическое творчество правилам античной драмы. "История литературы говоґрит нам, что в эпоху Возрождения, с начала XVI века, со времеґни, по крайней мере, Бартоломея де Торрес Наарро, в Испании возникает стремление подчинить творчество правильности античґной драмы, но что стремления эти разбились о дух средних веков и о право народного вкуса, слишком сильное, чтобы ученые реґформаторы могли достигнуть своей цели. Испания имела при этих условиях Лопе де Вега и Кальдерона. Во Франции эти стремґления удались, и в ней были Расин и Корнель, огромные таланґты которых принесли бы, по мнению многих (напр., Sepet, автора "Le drame chretien au moyen age" [\*\*\*\*\*\*\*] ), гораздо больше пользы наґциональному искусству, если бы не были подчинены деспотичеґскому гнету теории, а сохранили бы больше связи с национальныґми преданиями драматического искусства" [†††††††] .

Что бы мог сделать для театра Пушкин, если бы он знал исґпанцев, когда, учась у Шекспира, он все же изменяет Театру хаґрактеров во имя Театра действия. "Возможна ли трагедия без действия?" - спрашивает Аверкиев и отвечает: "Нет". А возможґна ли она без характеров? "Да, без них еще возможна".

Аверкиев [‡‡‡‡‡‡‡] , сопоставляя Пушкина и Шекспира, говорит: "Шекспир - драматург, Пушкин - поэт в самом обширном значеґнии слова, ему были равно доступны все роды поэзии. Шекспир рисовал человека в одержании страсти, одолевающей людей, шекспировские герои возбуждают в нас страх непосильной борьбы со страстью".

"Напрасно мы стали бы искать у великих древних трагиков чего-либо подобного; они иначе понимают трагическое": возбужґдая 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 соґзерцание действительности, а поэт, обладающий спокойствием соґзерцания, 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 трагеґдиями древнегреческих трагиков и испанцев, поскольку последние в этом отношении стремились следовать законам античной траґгедии.

Лермонтов, "Маскарад" которого цензура запрещает за избыґток страстей, стремится прежде всего создать Театр действия. В насыщенной демонизмом сфере своих драм Лермонтов в быстґро мчащихся одна за другой сценах развертывает трагедию люґдей, бьющихся в мщении за поруганную честь, мятущихся в беґзумии от любви, в роковом круге игроков, в убийствах сквозь слезы и в смехе после убийства. От "Наказание не мщение" Лопе де Вега вихрь трагического таланта Лермонтова несет наше восґпоминание к лучшим страницам "Осужденного за недостаток веры" Тирсо де Молина [јјјјјјј] [138] . "Два брата", пьеса, которую многие из солидных издателей Лермонтова выбрасывают из Полного собраґния сочинений поэта, считая, вероятно, драму эту за юношеґское его произведение,- эта 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.

Эти три драматурга - Гоголь, Пушкин и Лермонтов - из прочного металла сковали первые звенья для той цепи, которая крепко должна держать собою мост для соединения западных теґатров Золотого Века с Театром Будущего.

В шестидесятых годах новое звено для той же цепи кует Остґровский и своими пьесами определяет вместе с комедиями и драґмами Гоголя, Пушкина и Лермонтова основу русского репертуаґра. (Островский является создателем Бытового театра, достижеґния которого потом последователями его будут неверно испольґзованы в эволюции русского театра.)

И Островский, так же как Гоголь, Пушкин и Лермонтов, подґкрепляет свои самобытные силы знакомством с образцами велиґких театральных эпох Запада. Островский переводит с испанского языка интермедии Сервантеса, и, когда сравниваешь Бытовой теґатр Островского с Бытовым театром Лопе де Вега, понимаешь, какой урок дан был Островскому Сервантесом.

Сердцем русского театра становится тот репертуар, который, как и в период пышного расцвета западных театров XVII века, делает для себя обязательным: в плане идейном - пульсировать в такт народных переживаний, в плане техническом - создать Театр действия с музыкой трагического пафоса (Лермонтов) и Театр гротеска, преображающего всякий "тип" в трагикомическую гриґмасу в духе то Леонардо да Винчи, то Гойи (Гоголь).

\* \* \*

Несмотря на прочные основы, созданные русскому Театру Гоґголем, Пушкиным, Лермонтовым и Островским, преемники этих драматургов одни не хотели, другие не сумели построить на этих основах величественное здание Русской Драмы.

К Бытовому театру Островского в образе Театра настроения Чехов будто бы создает надстройку, но надстройка эта сразу обґнаруживает всю свою непрочность.

Чеховский театр вырос из корней Театра Тургенева. Тургенев почти одновременно с Островским начал второе (как бы паралґлельное) течение Бытового театра, внеся в русскую бытовую драґму новый элемент - музыкальность; черта эта долгое время остаґвалась в тени и только впоследствии находит себе блестящее разґвитие в творчестве Чехова; но то, что в Тургеневе было лишь легґким украшением, Чехов развивает до высшего предела.

Театр Тургенева слишком интимен, будто создан только для домашних сцен старинных домов или для садовых театральных эстрад, окруженных боскетом, в усадьбах пятидесятых и шестиґдесятых годов.

Под березами запущенных аллей и в портретных лениво плеґтется кружево бесконечных диалогов, без всякого движения, без всякого пафоса. Так возникает лирический эпос великого беллетґриста. Но разве это - Театр?

Таков и так называемый Театр настроения.

В том, что на долгое время русскому театру подменили подґлинные его элементы элементами ему чуждыми, вину свою в этом Чехов делит отчасти с эпохой глубокого застоя духовных сил России. Девяностые (годы наложили-таки роковую печать на судьґбу Чеховского театра.

Связь Чеховского театра с традицией Тургенева еще больше помогает ему остаться прикованным лишь к эпохе, его создавшей. И не удивительно поэтому, что Театр Чехова умирает вместе с той общественной апатией, которую уносит с собой в могилу 1905 год. И как Театр Тургенева оказался несвязанным в одной стороне своего звена с принципами традиционной театральности, а другую сторону звена он оставил неподготовленной для связи с Театром Будущего, так и Театр Чехова не смог скованного им звена прикрепить к цепи великой триады (Гоголь, Пушкин, Лерґмонтов), ибо металл чеховского звена оказался годным лишь на одно десятилетие. Тургенев и Чехов не сумели прикрепить свои пьесы к репертуару, выросшему из недр подлинной театральности.

Театр настроения, благодаря энергичной пропаганде пьес этоґго направления Московским Художественным театром, настолько овладевает русской сценой, что следом за Чеховым появляется в русском театре целый ряд его подражателей во главе с Максимом Горьким. Эти драматурги являются эпигонами Театра настроения, нарушившими, однако, его цельность тенденцией внешне связать особенности Тургеневско-Чеховского театра с Театром Островскоґго (типичен Найденов).

Если эти драматурги не только не сумели сковать новых звеньґев в начатой цепи русского театра, но еще и дали проступить на ней первым пятнам страшной ржавчины (преобладание в театре элементов литературы), то драматурги новой формации сознаґтельно принялись то увеличивать эти пятна, то рвать священную цепь.

Гибелью для великого дела русского театра, строившегося усилиями лучших драматургов тридцатых-шестидесятых годов, явился пресловутый Виктор Крылов.

Будто торопясь на своем веку подгноить русский театр как можно глубже, этот плодовитый драматург поражающе наводняет русскую сцену своими изделиями. Он пишет драмы, комедии, воґдевили, фарсы, переводит и переделывает французскую комедию времен упадка и на долгое время останавливает движение русґской сцены. Ему помогает в этом целая фаланга его последоватеґлей, не уступающая своему шефу ни плодовитостью, ни силой "дарований".

Приходят эпигоны Бытового театра. Московские драматурги перепевают темы Островского, в Петербурге царят драматурги. или следующие заветам Крылова, или такие, которые бытоописательную манеру Островского понимают как способ фотографироґвания жизни.

И вот основы русского театра расшатаны, вкус зрительного зала растлен до последней грани, русский актер утерял всякую связь со своим предшественником, великим актером средины деґвятнадцатого века.

Какие смелые попытки на пути исканий ни делает талантливая молодежь нового литературного направления и те, кто случайно к ним примыкает, театр стоит окутанный туманом величайшего безґвкусия и полной беспринципности.

ТЕАТР ДЕКАДЕНТОВ [\*\*\*\*\*\*\*\*]

В начале нашего века ряд драматургов, отдаваясь смелым исґканиям, пытается порвать с театральными традициями. Эти драґматурги (писавшие скорее для чтения, чем для сцены) создают антитеатральные произведения, хотя и интересные, как таковые. Среди них выдающимися являются: Бальмонт, Брюсов, Минский, Зиновьева-Аннибал ("Кольца"), 3. Гиппиус ("Святая кровь"), Чулков и Леонид Андреев. Последний (стоит только сравнить его "Черные маски" с "Днями нашей жизни") примыкает к группе "декадентов" чисто внешним образам, так как по характеру

вкуса, по воззрениям и вообще всей своей литературной фигурой принадлежит скорее к кругу писателей, следующих за Максимом Горьким.

НОВЫЙ ТЕАТР [††††††††]

Зачинатели Нового Театра пытаются прежде всего возродить ту или иную особенность одного из театров подлинно театральных эпох. Вячеслав Иванов пытается восстановить особенности античґного театра, мечтая об уничтожении рампы и о воссоздании вмеґсто нее древнегреческой орхестры. Александр Блок следует траґдициям итальянской народной комедии, связывая свои искания с миросозерцаниями немецких романтиков (Новалис, Тик). Алексей Ремизов дает начало современной мистерии по образцу мистерий раннего средневековья. Михаил Кузмин пишет пьесы в духе средґневековой драмы, а также реконструирует французский комичеґский театр. Андрей Белый пытается создать современную оригинальную мистерию. Федора Сологуба влекут или формы анґтичного театра ("Дар мудрых пчел"), или принципы испанских драматургов ("Победа смерти"). Л. Зиновьева-Аннибал пытается использовать манеру шекспировских комедий (ср. "Певучий осел" Л. Зиновьевой-Аннибал и "Сон в летнюю ночь" Шекспира). Евг. 3носко-Боровский своей пьесой "Обращенный принц" начинает вводить в русскую драму характерные особенности испанского теґатра, сгущая приемы гротеска. Вл. Н. Соловьев своими пьесами "Чорт в зеленом" и "Арлекин, ходатай свадеб" возвращает театр к Комедии масок.

Драматурги Нового Театра, в противоположность декадентам, создавшим беспочвенный театр, стремятся подчинить свое творчеґство законам традиционных театров подлинно театральных эпох [‡‡‡‡‡‡‡‡]

VII. "СТАРИННЫЙ ТЕАТР" В С.-ПЕТЕРБУРГЕ

(первый период) [139] 1908 г.)

При уклоне некоторых нынешних театров к дешевому модерґнизму и при отсутствии каких бы то ни было традиций в театрах, держащихся от новейших течений на почтительном расстоянии, вовремя возник театр, задавшийся целью освежить творческие силы современных театров образцами крайней простоты и наивґности старых сцен. Как постоянное внимательное рассматривание средневековых миниатюр может повлиять на технику художника, в особенности художника-декадента, слишком игнорирующего значение рисунка и привыкшего всецело отдаваться лишь во власть "музыки" красок,- так и тот театр, постановки которого строго подчинены приемам традиционных театров, может благоґтворно повлиять на технику других театров, даже и в том случае, когда последние не включают в свой репертуар пьес старых теґатров.

Старинный театр мог выбрать два пути: или 1) взяв пьесы старых театров, подчинить инсценировки этих пьес методу археоґлогии, 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 приґмитивного театра (так, например, инсценирована была мною "Сестра Беатриса" в театре В. Ф. Комиссаржввской).

Старинный театр берет подлинные тексты средневековых театров, тексты мистерий, мираклей, моралите, пастурелей [140] , инґтермедий, фарсов. Вот уже первый шаг на первом из двух путей. Какие шаги дальше? Построить сцены по имеющимся материаґлам иконографии или по данным, добытым учеными исследоваґтелями традиционных сцен. Тогда режиссер волей-неволей вынужден все движения актеров согласовать с требованиями архитектуры сцены.

Нельзя восстановить представления Ковентрийских обрядовых мистерий (Англии семидесятых годов XVI столетия), не построив предварительно тех небольших сцен на колесах, с помощью коґторых они передвигались с места на место. Такая сцена-телега уже определяет форму сценических расположений, неразрывна связанную с содержанием Ковентрийских мистерий. Если бы мы захотели, чтобы пред нами предстали тексты этих староанглийґских мистерий,- не построив предварительно сцены-телеги, мы никогда не смогли бы добиться цельности наивной старины. Есть пьесы, инсценировка которых неразрывно связана с конструкцией подмостков, на которых" они представлялись.

Разве просцениум староитальянских театров не достаточно ясно определяет mise en scene первого плана?

Старинный театр, взяв подлинные тексты, сделал ли второй шаг по избранному им пути? Нет. Он пренебрег изучением старой техники и, призвав современного художника-стилизатора, застаґвил его для подлинных образцов средневекового театра изготоґвить фоны, подчиненные свободной композиции.

Старинный театр сел, таким образом, между двух стульев.

Раз дана свободная композиция в декорациях, костюмах и буґтафории, зритель требует свободной композиции текстов (примером таких текстов могут служить: миракль Метерлинка "Сестра Беатриса" и мистерии Ремизова).

Только при условии единства принципа свободной композиции: в тексте, с одной стороны, и в декорациях и костюмах - с друґгой, зритель мог бы установить правильное отношение к режисґсерским замыслам: к рисунку группировок, движений и жестов его актеров.

В приемах режиссеров Старинного театра - черты примитиґвизма. Это сближает их замыслы с замыслами режиссера Драґматического театра [141] ("Сестра Беатриса"). Но у последнего эта манера инсценировать пьесу в приеме примитивов вытекала из необходимости слить инсценировку в единстве со стилизованным текстом. А в Старинном театре? - У зрителя вдруг возникает такое отношение, будто его актеры пародируют исполнителей "Сестры Беатрисы". Этому помогло еще и то, что в моралите "Нынешние братья" [142] в жестах и движениях черты примитивизґма выполнялись актерами с явной иронией. "Весы" (1908, Љ 4) отметили: "Современные исполнители особенно подчеркивают курьез и наивность прошлого и, злоупотребляя этим и утрируя, вызывают часто неуместный смех". Вот, вот! Прием примитивизґма не взят объективно. Зачем понадобилось это подчеркивание курьезов? В приемах традиционных театров нет ни единого жеґста, нет ни единого движения, которые могли бы показаться соґвременной публике бестактными. Надо только создать ту верную среду, в которой всякий жест, всякое движение традиционной сцены становятся убедительными и в условиях современного зриґтельного зала.

Если бы режиссер Старинного театра искренне отдался своґбодной композиции на тему примитивного театра, зритель не отґнесся бы к происходящему на сцене как к пародии. Режиссер, сам того не замечая (отнюдь не подозреваю злого умысла в режиссере Старинного театра), высмеял подсмотренные им в другом театре приемы примитивизма. Так нежелательно рефлекґтировало на восприятие зрителя отсутствие единства замыслов: директора, выбравшего подлинные тексты, художника, не восґстановившего архитектурных особенностей старых сцен и давшеґго стилизованные декорации, и режиссера, пренебрегшего техниґкой актеров старых сцен. Тон актеров, пародировавших прием примитивизма, рядом с подлинным текстом невольно подводил зрителя к вопросу: да могли ли так играть средневековые актеґры? Не было ни наивности, ни искренней гимнастичности. Изысґканность не та. Гибкость движений не та. Музыкальность интоґнаций не та.

VIII. К ПОСТАНОВКЕ "ДОН ЖУАНА" МОЛЬЕРА [јјјјјјјј] [143] (1910 г.)

Говоря о приемах, какие имеются к услугам режиссеров, стреґмящихся к воссозданию сценических особенностей образцовых театральных эпох, говоря о двух приемах для режиссеров, встуґпающих на путь инсценирования пьес старых театров, я не упоґмянул об одном возможном исключении из предлагаемого правиґла. 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 особенноґстей старинных сцен. Инсценировку подлинной пьесы старого театра можно сделать в свободной композиции в духе примитивґных сцен, при непременном условии, однако, приступая к инсцеґнированию, взять от старых сцен сущность архитектурных осоґбенностей, наиболее выгодно подходящих к духу инсценируемого произведения.

Для того чтобы инсценировать, положим, "Дон Жуана" Мольґера, было бы ошибкой стремиться во что бы то ни стало воссоздать в точной копии одну из сцен времени Мольера: Пале-Рояльскую или du Petit-Bourbon [\*\*\*\*\*\*\*\*\*] .

Изучая душу мольеровского творчества, мы видим, что Мольґер стремился раздвинуть рамки современных ему сцен, которые были более пригодны для пафоса Корнеля, чем для пьес, возникґших из элементов народного творчества.

Академический театр Ренессанса, не сумевший использовать значение сильно выдвинутой вперед авансцены, удалил на почтиґтельное расстояние друг от друга актера и публику. Первые ряґды кресел удалялись иногда не только до самой середины партеґра, но и еще дальше, в сторону, противоположную сцене.

Мог ли Мольер мириться с этим отъединением актера и пубґлики? Могла ли при этих условиях свободно проявиться бившая через край веселость Мольера? Могла ли здесь уместиться вся ширь этих крупных его, откровенно правдивых штрихов? Могли ли с этой сцены добежать до слушателя волны обличительных монологов автора, оскорбленного запретом "Тартюфа"? Свободґному жесту мольеровского актера, его гимнастичным движениям разве не мешали эти колонны боковых кулис?

Мольер первый из мастеров сцены Короля-Солнца стремится вынести действие из глубины и середины сцены на просцениум, на самый край его.

И античной сцене и народной сцене шекспировского времеґни не надобны были декорации, подобные нашим, с их стремлеґнием к иллюзии. И актер не был единицей иллюзии ни в Древней Греции, ни в старой Англии. Актер с его жестом, с его миґмикой, с его пластическими движениями, с его голосом был единґственным, кто должен был и умел выразить все замыслы драмаґтурга.

Так было и в средневековой Японии. В спектаклях <театра> "Но" с их изысканными церемониями, где движения, диалоги, пение были строго стилизованы, где хор исполнял роль, подобґную греческому хору, где музыка имела задачу своими дикими звуками перенести зрителя в мир галлюцинаций,- режиссеры ставили актеров на подмостки так близко, чтобы таyцы их, двиґжения, жестикуляция, гримасы и позы были на виду.

Говоря об инсценировке мольеровского "Дон Жуана", я не случайно вспомнил о приемах старояпонских сцен.

Из описаний японских театральных представлений приблизиґтельно того же времени, когда во Франции царил театр Мольера, мы узнаем, что особые прислужники на сцене - так называемые куромбо - в особых черных костюмах, наподобие ряс, суфлироґвали актерам совсем на виду. Когда у актера, исполняющего женскую роль [†††††††††] , в минуту патетического подъема растрепался костюм, куромбо спешит разложить его шлейф в красивые складґки и поправляет актеру прическу. На их обязанности лежит убиґрать со сцены брошенные или забытые актерами предметы. После битвы куромбо уносят со сцены потерянные головные убоґры, оружие, плащи. Когда герой умирает на сцене, куромбо спешит набросить на "труп" черный платок, и под прикрытием платка "убитый" актер убегает со сцены. Когда по ходу действия становится на сцене темно, куромбо, пристроившись на корточках у ног героя, освещает лицо актера свечой, прикрепленной на конце длинной палки.

Японцы до сих пор сохраняют манеру актеров времени творґцов японской драмы Ононо Оцу, Сацума Дзёун и Тикамацу Мон-дзаэмон, этого японского Шекспира.

Не так ли Comedie Francaise [‡‡‡‡‡‡‡‡‡] старается теперь воскрешать традиции мольеровских комедиантов?

На крайнем Западе (Франция, Италия, Испания, Англия) и на крайнем Востоке, в пределах одной эпохи (вторая половина XVI и весь XVII век), Театр звенит бубенцами чистой театральґности.

Разве не понятно, почему всякому трюку любой из сцен этой блестящей театральной эпохи было место именно на этой чудесґной площадке, именуемой просцениумом?!

А сам просцениум?

Наподобие цирковой арены, стиснутой со всех сторон кольцом зрителей, просцениум придвинут близко к публике для того, чтоґбы не затерялся в пыли кулис ни единый жест, ни единое движеґние, ни единая гримаса актера. И смотрите, как обдуманно такґтичны все эти жесты, движения, позы и гримасы актера просцеґниума. 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, староґитальянской или старояпонской сцены.

Просцениум, так искусно использованный самим Мольером, был лучшим орудием против методичной сухости корнелевских приемов, явившихся плодом прихотей двора Людовика XIV.

Далее. Как заметны выгоды для Мольера, исполняемого на просцениуме, искусственно созданном при всех неблагоприятных условиях современной сцены! Как свободно зажили ничем не стесняемые гротескные образы Мольера на этой сильно выдвинуґтой вперед площадке. Атмосфера, наполняющая это пространство, не задушена колоннами кулис, а свет, разлитый в этой бесґпыльной атмосфере, играет только на гибких актерских фигуґрах,- все вокруг будто создано для того, чтобы усилить игру яркого света и от свечей сцены, и от свечей зрительного зала, в течение всего спектакля не погружаемого во мрак.

Отвергая обязательность деталей, присущих только сцене вреґмени Людовика XIV (занавес с разрезом для головы анонсируюґщего), станет ли режиссер игнорировать обстановку, тесно свяґзанную со стилем времени, создавшего театр Мольера?

Есть пьесы, как, например, "Антигона" Софокла или "Горе от ума" Грибоедова, которые могут быть восприняты современным зрителем сквозь призму его времени. "Антигона" и "Горе от ума" могут быть исполняемы хоть в платьях современного нам покроя; в первой пьесе воспевание свободы, во второй борьба двух покоґлений, нового и старого, выражены ясным и назойливым лейтґмотивом и могут проступить своей тенденциозностью в условиях какой угодно обстановки [јјјјјјјјј] .

Есть, наоборот, произведения, идея которых тогда только дойдет до зрителя во всей цельности, когда современная публика, вместе с постижением всех тонкостей действия, сумеет проникґнуться и той неуловимой атмосферой, которая когда-то окружала и актеров современных автору театров и тогдашний зрительный зал. Есть пьесы, которые могут быть восприняты не иначе, как если они предстанут перед зрителем в такой обстановке, задача которой - создать для современного зрителя к восприятию проґисходящего на сцене условия, тождественные тем, какими окруґжен был прежний зритель. Таков "Дон Жуан" Мольера. Публиґка тогда только воспримет всю тонкость этой очаровательной коґмедии, когда она быстро сможет сжиться, сродниться со всеми мельчайшими чертами эпохи, создавшей это произведение. Поґэтому для режиссера, приступающего к инсценировке "Дон Жуаґна", является необходимым прежде всего наполнить и сцену и зрительный зал такой атмосферой, чтобы действие не могло быть воспринято иначе, как сквозь призму этой атмосферы.

Если читать мольеровского "Дон Жуана", не зная, какая эпоґха создала гений автора, какая это скучная пьеса! Как скучно разработан сюжет в сравнении с сюжетом, ну, хотя бы байро-новского "Дон Жуана", не говоря уже об "El burlador de Sevil1а" [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] Тирсо де Молина. Когда читаешь грибоедовское "Горе от ума", в каждой странице будто отражены ноты нашего времени, и это делает пьесу для современной публики особенно значиґтельной. Когда читаешь большие монологи Эльвиры из первого действия или длинный монолог Дон Жуана в пятом акте, бичуюґщий лицемерие,- начинаешь скучать. Для того чтобы современґный зритель не скучая прослушал эти монологи, для того чтобы целый ряд диалогов не показались ему чуждыми, необходимо наґзойливо в течение всего спектакля как-то напоминать зрителю о всех этих тысячах станков лионской мануфактуры, приготовґлявших шелка для чудовищно многочисленного двора Людовика XIV, об "Отеле гобеленов", этом городе живописцев, скульптоґров, ювелиров и токарей, о мебели, изготовлявшейся под рукоґводством выдающегося художника Лебрена, о всех этих мастеґрах, производивших зеркала и кружева по венецианскому образґцу, чулки по английскому, сукна по голландскому, жесть и медь по германскому.

Сотни восковых свечей в трех люстрах сверху и в двух шанґдалах на просцениуме, арапчата, дымящие по сцене дурманящиґми 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 утомґленным актерам, арапчата, скрепляющие ленты на башмаках Дон Жуана, пока он ведет спор со Сганарелем, арапчата, подаюґщие актерам фонари, когда сцена погружается в полумрак, арапґчата, убирающие со сцены плащи и шпаги после ожесточенного боя разбойников с Дон Жуаном, арапчата, лезущие, когда явґляется статуя Командора, под стол, арапчата, созывающие пубґлику треньканьем серебряного колокольчика и при отсутствии занавеса анонсирующие об антрактах,- все это не трюки, созґданные для развлечения снобов, все это во имя главного: все действие показать завуалированным дымкой надушенного, разґзолоченного версальского царства.

И тем богаче ждем пышность и красочность костюмов и акґсессуаров (пусть архитектура сцены и крайне проста!), чем сильґнее бился комедиантский темперамент Мольера вразрез с верґсальской чопорностью.

Или эти странствования по провинции дали характеру Мольеґра такой резкий отпечаток прямоты? Жизнь в наскоро сколоченных "балаганах"? Быть может, борьба с голодом? Или этот заґдорный тон возник у Мольера в среде актрис-любовниц, поверґгавших' поэта в такое уныние разочарований? По-видимому, у Людовика XIV было основание после короткого периода ласкоґвых к Мольеру отношений охладеть к нему.

Этот разлад между Королем-Солнцем, облик которого подґсказывается зрителю атмосферою пышно убранного просцениума, этот разлад между королем и поэтом, который в этой блестящей обстановке заставляет Сганареля говорить о расстройстве жеґлудка,- в контрасте между изысканностью обстановки и резґкостью мольеровского гротеска, этот разлад не зазвучит ли теґперь так гармонично, что зрителю неизбежно отдать себя всецело во власть Театра Мольера. И пропадет ли теперь хоть одна деґталь этого гениального творца?!

"Дон Жуан" Мольера играется без занавеса. Этого не было ни в Theatre du Palais-Royal, ни в Theatre du Petit-Bourbon [††††††††††] .

Почему же убран занавес? Зритель обычно бывает холодно настроен, когда смотрит на занавес, как бы хорошо он ни был наґписан каким угодно большим мастером. Зритель, пришедший в театр смотреть на то, что за занавесом, пока последний не подґнят, смотрит на идею занавесной живописи рассеянно, вяло. Отґкрылся занавес, и сколько времени пройдет, пока зритель не впиґтает в себя все чары среды, окружающей действующих лиц пьеґсы. Не то при открытой с начала до конца сцене, не то при этой особого рода пантомиме статистов, приготовляющих сцену на глаґзах 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.

И не надо погружать зрительный зал в темноту, ни в антракґтах, ни во время хода действия. Яркий свет заражает пришедших в театр праздничным настроением. Актер, видя улыбку на устах зрителя, начинает любоваться собой, как перед зеркалом. Наґдевший маску Дон Жуана будет покорять сердца не только носиґтельниц масок Матюрины и Шарлотты, но еще и обладательниц тех прекрасных глаз, блеск которых актер заметит в зрительном зале, как ответ на улыбку своей роли.

IX. ПОСЛЕ ПОСТАНОВКИ "TPИCTAHA И ИЗОЛЬДЫ" (1910 г.)

1) Бенуа пишет [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] : "XIII век, весь "исторический стиль" постановки не имеет в данном случае никаких оснований".

Представилась ли Бенуа одна из возможных для данного слуґчая инсценировок:

Во-первых, инсценировка, где историзм является археологичеґским (так был поставлен "Юлий Цезарь" в Московском Художеґственном театре, по Готенроту); во-вторых, инсценировка вневреґменная и внепространственная ("Смерть Тентажиля" в Театре-студии, с декорациями Сапунова и Судейкина, и "Вечная сказка" в театре В. Ф. Комиссаржевской, с декорациями и костюмами Денисова); и, в-третьих, инсценировка, где весь стиль постановки является как бы романтическим; таким становится стиль постаґновки в тех случаях, когда художник материалом для выявления стиля эпохи берет, например, миниатюры. Кн. Шервашидзе, монґтировавший "Тристана и Изольду", взял именно этот третий род инсценировки. Как же можно назвать стиль, в каком выдержана постановка "Тристана и Изольды", "историческим"?

2) Бенуа предлагает перенести действие в область, лежащую вне определенного места и времени. А между тем пьеса-миф всегґда бывает связана с более или менее определенным временем и местом (например, умирает Тристан на камнях Бретани, а не в каких-то камнях).

3) "Здесь не в покроях, не в архитектурных формах дело, а в символах. Самый корабль первого действия - символический коґрабль" (Бенуа).

Почему, раз в пьесе есть символы, непременно необходимо, чтобы покрой платьев был выдуман и чтобы корабль не был поґхож 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 выґмысла (Сезанн), самый натуральный корабль XIII века становитґся более символическим, чем тот корабль, который станут предґставлять символическим, когда его облик совсем не связан с наґтурой.

4) "Надлежало,- по мнению Бенуа, - изобразить тайну девической замкнутости, род какой-то кельи, пряную душную атмосферу кипящей и не выяснившейся, преступной и всепоглощающей страсти".

Бенуа забыл возглас Изольды: "Здесь жду вассала я, Изольґда". При всей нежности внешнего облика героини мифа, первое, что бросается в глаза в вагнеровском преломлении мифа, это - властность Изольды. Вовсе нет надобности заключать Изольду в келью, ибо она не из душной атмосферы палубных ковров рвется, она мечется потому, что борется за огненное утверждение страсти.

5) Бенуа, соглашаясь с кем-то, утверждающим, что декорация кн. Шервашидзе для второго действия "Тристана и Изольды" могла бы служить декорацией для "Макбета", пишет: "Скалы, корявые осенние деревья, голые камни налезающих на зрителя башен,- все это говорит только о беде". А разве не беда весь второй акт "Тристана"?

6) Осуждая обстановку второго действия, Бенуа пишет: "Ни минуты я не мог поверить, что люди, поющие на сцене слова наиґвысшего сладострастия, под аккомпанемент бешеного оркестра, чтобы эти люди творили соблазнительное беззаконие, предаваґлись пьянящему греху и в озарении своей страсти, в восторге наслаждений прозревали свою последнюю правоту..."

Если сравнить "Тристана и Изольду" в обработке Жозефа Бедье или, например, драму Е. Hardt'a "Tantriss der Narr" [јјјјјјјјјј] с вагнеровским текстом, видим, как пострадала у Вагнера драмаґтическая архитектоника от того, что он намеренно в оси драмы сконцентрировал только то из мифа, что не мешало ему строить сложную философскую концепцию вокруг вопроса о Жизни и Смерти ("...все значение и существование внешнего мира поставґлено здесь в зависимость от внутренних, душевных движений".- Вагнер.) В центре музыкальной драмы, во втором акте, длинный дуэт Тристана и Изольды, весь построенный на отношении геґроев к Дню, как символу действительности, лежащей в мире поґзитивного, и Ночи, - как символу жизни иррациональной. Гениґально построенная музыка погружает слушателя в тот мир грез, где немыслима никакая мозговая работа. "Was dort in keuscher Nacht dunkel verschlossen wacht', wass ohne Wiss' und Wahn ich dammernd dort empfah'n, ein Bild, das meine Augen zu schau'n sich nicht getrauten, - von des Tages Schein betroffen lag mir's da schimmernd of fen" (Wagner, "Tristan und Isolde", II Akt) [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] . Первый переводчик вагнеровского текста "Тристана", кончив пеґревод этого длинного периода, спешит пояснить в выноске: "это значит: рассудок своим светом разогнал таинственный сумрак чувства; вместо того чтобы любить, Тристан стал рассуждать". Столь наивные комментарии - результат чрезмерной перегрузки рассудочного элемента в дуэте. Достаточно просмотреть все эти наивные примечания Вс. Чешихина к дуэту второго акта, чтобы убедиться, что содержание дуэта слишком сложно для музыкальґной драмы, в которой слушатель, в конце концов, настолько всеґцело отдается миру музыки, что ему не до философии.

Неужели метафизический спор Тристана и Изольды, спрошу я Бенуа, о значении частицы "и", связующей их имена, и чрезмерґное это - мне хочется сказать грубо -обмозговывание вопроса о Дне и Ночи, все это - "слова наивысшего сладострастия"?

7) Бенуа делает упрек в средневековом стилизме. В "Тристане" будто бы нет ничего от средневековья, ибо нет главной сути средневековья - христианства.

См. Лиштанберже [†††††††††††] : "В первоначальном плане драмы Вагнер предполагал противопоставить Тристану, герою страсти, Парсифаля, героя отречения. Именно в третьем действии (в его перґвоначальном плане) в тот момент, когда Тристан у ног Изольды жаждет смерти и не может умереть, является в виде странника Парсифаль, пытающийся словами утешения успокоить скорбь Тристана, напрасно ищущего смысл жизни среди мук неутолимой страсти". Трагедия задумана именно в аспекте христианства, и Вагнер, опираясь в заданиях своих на элементы средневековья, не мог не вспомнить о герое, годном лишь для мистерии.

8) Бенуа спрашивает: "Что общего между Тристаном и XIII веком?" И далее прибавляет: "Готфрид лишь вновь обработал древнюю сагу". И далее: "Для Готфрида Тристан не казался героем современности, а был лицом мифическим, жившим в седой древности".

Остов "Тристана", каким он нужен был Вагнеру, счастливо нашел он именно в XIII веке в поэме Готфрида Страсбургского.

Для современного человека пределы зрительного воображеґния зависят от степени исторической образованности его.

Для человека XIII века пределы зрительного воображения опґределялись 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: миґниатюры наилучше отразили взгляды современников.)

У Вагнера "нет ничего от средневековья, ибо нет главной сути средневековья - христианства" (Бенуа).

Быть может, Вагнер, углубившийся именно в Готфрида Страсбургского, вынужден был исключить Парсифаля. Бенуа не захоґтел взглянуть на Готфрида как на выход из средневековья. Втоґрой этап этого выхода - роман Паоло и Франчески в Дамтовском "Аде". Не в XIII ли веке следует искать начало Ренессанса плаґстических искусств?

9) Музыкальный критик "Нового времени" М. Иванов в недоґумении спрашивает: "Что мы знаем о судах XIII столетия?" Я бы посоветовал М. Иванову обратиться к следующим материалам: 1) Archeologie navale. Paris, Bertrand, 1839. 2) <Camille> Enlart. Manuel d'archeologie franchise, Paris, Picard et fils, 1904 (см. печати с изображением кораблей). 3) Боголюбов. "История корабґля" (2 тома). 4) Манускрипты XIII века в С.-Петербургской Публичной библиотеке. 5) <Jean>, Le Sire de Joinville. Histoire de Saint-Louis, edit, de M. Nat<alis> de Wailly. 6) <Eugene Emmanuel> Viollet le Due. Dictionnaire raisonne du mobilier francais. Paris, Morel, 1874. 7) <Jules> Quicherat, Histoire du costume en France, Paris, Hachette, 1877 [144] .

X. О ПОСТАНОВКЕ "ЦЕЗАРЯ И КЛЕОПАТРЫ" НА СЦЕНЕ НОВОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА [145] (Рецензия) (1910 г.)

Всякому современному Театру Драмы суждено теперь влаґчить жалкое существование во всех тех случаях, когда нет доґстаточно сил, чтобы в репертуаре опереться на классиков, а в исполнении суметь проявить хоть какой-нибудь канон. В такое время, право же, предпочтешь смотреть спектакли того театра, который откровенно отрясает от ног своих всякий модернизм; состарившийся театр, не выдающий себя за молодой. О таком театре знаешь - подгниет еще немножко и рухнет. Оттого и терґпишь его, что он только доживает.

Когда же появляется такой театр, все существо которого столь же одряхлевшее, как существо любого из современных театров, и когда этот театр берет на себя задорный тон слыть за "новый" только потому, что он запасся целым мешком клише модернизма, - к такому театру нельзя относиться терпимо. Вульгаризованный модернизм служит той искусной заплатой, с поґмощью которой гнилой товар бесцеремонно продается публике за свежий.

Когда у режиссера нет специальных технических знаний, чтоґбы заставить все части целого на сцене загореться новым, еще невиданным светом, нет умения слить раздробленность творчеґских инициатив в единую гармонию, тогда (о, какой опасный найден путь!), чтобы выдать старое за новое, режиссер, не сумевший выковать совместно с актерами ни новой дикции, ни нового жеста, ни новых группировок, зовет модернистских художґников и музыкантов и с помощью их костюмов, декораций и муґзыкальных иллюстраций старается прикрыть всю наготу нетронутой рутины. И вот театральный критик приветствует приемы стилизации, примененные умно и с большим вкусом. Как провинциал, перелистывающий страницы "Нивы", сдобренные стихами Блока и репродукциями картин Врубеля, думает, что он приобщается к модернизму, так "большая публика" вместе с театральным критиком аплодирует новому искусству.

Сцена декорирована подлинными художниками: Сапуновым, Судейкиным, Араповым. Но разве повлияло это обстоятельство на тон исполнения? Глубоко иронический тон Шоу принят реґжиссером за пародию на исторических лиц - не больше. Оттого пьеса трактована в тонах фарса (не гротеска: это было бы любапытно). Оттого выброшена сцена, когда Цезарь рисует на столе план пальцем, макая его в вино (фарсу не понадобился Цезарь в роли находчивого полководца). Оттого не понадобилґся режиссеру жрец, вызванный Клеопатрой для обряда заклиґнания. Оттого таким диссонансом прозвучала сцена, когда Теодот кричит об ужасе гибели александрийской библиотеки, Теодот, до того смешивший публику приемами самого дурного тона. Оттого режиссеру стало безразличным, что Клеопатра будто сбежала с малявинского холста [146] , что Цезарь напоминает купца, Лейфертом [147] выряженного для клубных маскарадов.

Зачем понадобилось режиссеру ввести в пьесу целую юмориґстическую интермедию, когда пять актрис так смешно имитируют танцы Айседоры Дункан? Может быть, ни режиссер, ни домороґщенные танцовщицы вовсе не намерены были высмеивать дунканизм, а всерьез перенеслись с этими танцами в представленґную среду эпохи? Наивные, они (решили, что сам Шоу, расшивший по исторической канве целый узор современных мотивов, указал режиссеру уснастить пьесу всякими анахронизмами. Только поґнятая как фарс пьеса могла вместить в себе такую безвкусицу, как замена одной, по автору, арфистки пятью Айседорами Дунґкан.

В то время как Театры Балета и Оперы требуют от своих "реґмесленников" непременного знания всех технических тонкостей ремесла, Театр Драмы свободно открывает свои двери всякому, кто в них постучится. Только при этом условии возможным стало появление режиссера без элементарных знаний режиссерґской техники...

Лестница, взятая, между прочим, напрокат из сологубовской "Победы Смерти" (или "Вечной сказки" Пшибышевского?), проґдолжена в люк, открытый вдоль всей рампы; но люди, опускаясь в этот широкий провал, исчезают в нем с большими предостоґрожностями; доходя до люка, обязательно поворачиваются в профиль к зрителям; опустившись, стараются уйти куда-то в бок, а не прямо на публику, и кажется, все исчезают так, как будто лезут в какой-то погреб. А когда открывается занавес, и спиной к зрителю на дне люка расставлены статисты, готовящиеся подняться вверх по лестнице, кажется, будто по полу авансцены расставлены отрубленные головы. Группировка действующих лиц в этом акте так плохо отчеканена, и характеры костюмов двух встретившихся народностей так ие отличаются по колориту, что в глазах рябит от спутанной пестроты. В одной из картин у Шоу на сцене показано основание маяка, а сверху с подъемного крана на маяке свешивается большая цепь, с помощью которой подґнимается наверх горючий материал для поддержания сигнальґного огня. Только потому, что режиссер не знал, как и когда надо пользоваться "падугами" (здесь падуга не была скрыта), - окаґзалось, будто цепь свешивается не с вершины маяка, а с неба. Полное незнание техники сцены режиссер обнаружил особенно в стремлении соединить в одном спектакле несоединимое. В спектакле "Цезарь и Клеопатра" представлена была мозаика из станиславщины, фуксовщины, мейерхольдовщины [148] , евреиновщины... Мейниягенские крики толпы и за кулисами и на сцене (Станиславский), просцениум стиснут "условными" строенными порталами, не убирающимися в течение всего спектакля (Фукс), барельефный метод расположения фигур в первой картине (Мейерхольд), голые рабыни в туфельках на высоких каблуках и арфа из "Саломеи" (Евреинов) [149] . Мы присутствовали при зарождении нового типа режиссера - режиссера-компилятора. Но ведь и у компиляторов должно быть мастерство: шить так, чтобы скрыты были белые нитки. А тут все они налицо.

XI. ИЗ ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК

1

Анри-Луи Лекен пишет господину де ла Фертэ:

"Душа - вот первое актера, второе - интеллект, третье - искренность и теплота исполнения, четвертое - изысканный рисуґнок телесных движений".

"Voir son art en grand [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] - девиз актера", - еще прибавляет Лекен.

Анри-Луи Лекен - актер французской сцены второй половины XVIII века.

Гордон Крэг и Георг Фукс в начале XX века повторяют мечту Лекена об изысканном рисунке телесных движений на сцене.

Неужели двух веков не достаточно, чтобы считать созревшей истину о том, как важен рисунок, которому следует подчинять наше тело на сцене?

2

Театром утерян хор.

У древних греков героя окружала группа хора.

И у Шекспира герой в центре кольца второстепенных "хаґрактеров". Не совсем так, конечно, как у греков, а все-таки, быть может, в сонме второстепенных персонажей Театра Шекспиґра, окружавших первостепенного героя, еще чуть дрожал отзвук греческого хора.

В центре герой - и там, и тут.

Этот центр совсем исчезает у Чехова.

"Индивидуальности" у Чехова расплываются в группу лиц без центра. Исчез герой.

После Чехова Театр наш снова тоскует по герою. Героя поґпытался снова поставить на сцену Леонид Андреев, например. Но это так трудно в наши дни. Чтобы дать громче зазвучать героическому, в "Жизни Человека" надо было закрыть лица второстепенных персонажей масками. И когда закрыли, вдруг показалось, будто эта группа лиц с однородными масками дала отзвук утерянного хора. Неужели второстепенные персонажи "Жизни Человека" подобие греческого хора?! Конечно, нет, но здесь - симптом. Не знаю, скоро ли, но будет день, когда кто-то поможет нам вернуть утрату Театра: хор снова явится на сцену.

3

Страничка из "Жиль Блаза" Лесажа:

"Актриса Флоримонда сказала: "Кажется, у господина Педро де Мойа (автор пьесы) не очень-то довольный вид".

- Ах, мадам,- воскликнул Росимиро, - стоит ли об этом беспокоиться? Разве авторы заслуживают нашего внимания? Если быть с ними на дружеской ноге, - мне знакомы эти госґпода, - они сейчас же зазнаются. Будем и впредь обходиться с ними, как с рабами. Не будем бояться выводить их из терпеґния. Пусть в раздражении они иногда бегут от нас, не беда: - литературная горячка их снова гонит к нам. Они на седьмом небе уж от одного того, что мы соглашаемся играть их пьесы!"

Такой разговор мог бы быть подслушан и у современных актеров. И я не удивился бы, если бы нашел подобную страничґку у М. Кузмина в его "Картонном домике" [150] .

Вот часто говорят, что авторов в нынешних театрах игнориґруют господа режиссеры.

Пусть не думает современный драматург, что, избавившись от режиссера, он не станет рабом актера.

Впрочем, урок истории не пройдет даром, если современный драматург, став лицом к лицу к актеру, последует примеру Еврипида.

Валерий Максим [јјјјјјјјјјј] рассказывает, что раз на репетиции небольґшому числу собравшихся слушателей и актерам не нравилась одна мысль,- все единогласно называли ее противною богам и требовали, чтобы она была выброшена. Это взбесило Еврипида и он, взбежавши на сцену, закричал: "Молчите, болваны, не вам судить о том, что будет приятно и что будет противно богам в моих стихах. Вы ровно ничего не понимаете; когда я даю вам разыгрывать мою трагедию, то не вы меня, а я вас должен учить!"

ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ

БАЛАГАН (1912 г.)

I

"Мистерия в русском театре". Так Бенуа озаглавил одно из своих "Художественных писем" [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] . Можно подумать, что в этом фельетоне [151] речь идет о постановке на русской сцене одной из пьес Алексея Ремизова, связанных с традициями средневековых зрелищ. Или, быть может, Скрябин уже осуществил одно из своих мечтаний, и Бенуа спешит оповестить публику о величайґшем событии русской сцены, о появлении новой сценической формы, повторяющей мистериальные обряды древнегреческой культуры.

Мистерия осуществлена у нас, оказывается, не Алексеем Реґмизовым и не Скрябиным, она осуществлена, по мнению Бенуа, на сцене Московского Художественного театра, в постановке "Братьев Карамазовых" [152] .

Нет никакого сомнения в том, что не от nwnfjpiov [††††††††††††] произвоґдит Бенуа слово "мистерия". Кто же станет подозревать Бенуа в том, что он увидел в этом спектакле наследие чудесных элевзинских таинств [153] ?

Может быть, мистерия Бенуа близка к ministerium [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] ? Но какие же черты мистерий средневековья лежат в спектакле "Братья Карамазовы"? Или, может быть, здесь очищение древнеґгреческой мистерии смешалось с чертами средневековой мистеґрии, с ее назидательностью и наглядной демонстрацией?

В романе Достоевского черты очищения и назидательности налицо, но они вложены в гениальное построение тезы и антитеґзы: бога и диавола. Зосима и "карамазовщина", символ божества и символ диавола, составляют две неразрывных основы романа.

На сцене центр тяжести в развитии интриги перенесен на Митю. При переделке романа в пьесу исчезла основная триада Достоевского: Зосима, Алеша и Иван в их взаимоотношении. В таком виде "Братья Карамазовы" являются просто-напросто инсценированной фабулой романа, вернее - некоторых глав роґмана. Такая переделка романа в пьесу кажется нам разве тольґко кощунством и не только в отношении к Достоевскому, но, если из этого представления устроители хотели сделать мистерию, еще и в отношении к идее подлинной мистерии.

Уж если ждать мистерию в русском театре, так от кого же и ждать ее, как не от Алексея Ремизова или Скрябина?! Но вот вопрос: пришла ли пора? И вот другой вопрос: может ли Театр принять в свое лоно мистерию?

Скрябин в первой своей симфонии пропел гимн искусству как религии, в третьей симфонии раскрыл силу освобождающегося духа и самоутверждающейся личности, в "Поэме экстаза" - человека охватывает радость от сознания, что свободно пройден им тернистый путь и для него настает час творчества. В этих этаґпах Скрябиным добыт немалоценный материал, который готов быть использованным в грандиозном обряде, именуемом мистерией, где сольются в единую гармонию и музыка, и танец, и свет, и опьяняющий запах полевых цветов и трав. Если взглянуть, как чудовищно быстро совершил Скрябин путь от первой симфонии к "Прометею", можно с уверенностью сказать: Скрябин готов предґстать перед публикой с мистерией. Но если "Прометей" не слил современных слушателей в единую общину, захочет ли Скрябин выступать пред ними с мистерией? Недаром автора "Прометея" тянет на берега Ганга. У него еще нет для мистерии зрительного зала, здесь он еще не собрал вокруг себя истинноверующих и поґсвященных.

Когда речь идет о мистериях, о возможности их создания у нас для широкой публики, мне всегда хочется указать на два явления из истории французского театра, которые могли бы быть поучительными для нас.

"Les Confreres de la Passion" [154] , строго охранявшие заветы подлинной мистерии, должны были замкнуться в тесной общине св. Троицы, давая свои представления лишь для посвященных. Так создался Дом мистерий.

Базошокие клерки [155] , опираясь на основы мимизма, ринулись на улицу. И тут только создался подлинный Театр, в этом тесном единении гистрионов с народом.

Строго разграничились две области публичных действ: мистериальная и театральная.

У нас упорно не хотят отъединить эти две столь противоположґные области.

Ремизов несет свое "Бесовское действо" в театр, туда, где вчеґра еще публику волновал автор "Балаганчика", этот истинный маг театральности [156] . Пусть часть зрительного зала шикала Блоку

Л. Я. Головин. Портрет В. Э. Мейерхольда. 1917 г.

и его актерам, театр был театром. И, быть может, это-то обстояґтельство, то есть то, что публика осмелилась так неистово свисґтать, лучше всего доказывает, что здесь установилось отношение к представлению, как к представлению театрального порядка. Неомистерия Ремизова, как и всякая мистерия, потребовала от зрителя иного к этому новому действу отношения, а зритель-слуґшатель повел себя на этом спектакле так же, как вел он себя на спектакле "Балаганчика". Как мог рискнуть Ремизов отдать "Бесовское действо" тому зрительному залу, где Блок умел одним взмахом своей волшебной палочки создать атмосферу подлинной театральности?

Я убежден, что до тех пор, пока создатели неомистерий не порвут связи с театром, пока они окончательно не уйдут из театґра, до тех пор мистерия будет мешать театру, а театр мистерии.

Прав Андрей Белый. Разбирая символический театр совреґменности, он приходит к такому выводу: "Пусть театр остается театром, а мистерия мистерией". Отлично понимая опасность в смешении двух противоположных видов представлений, учитывая всю невозможность при нашей религиозной косности зарождения подлинной мистерии, Андрей Белый хочет, чтобы "восстановился в скромном своем достоинстве традиционный театр" [157] .

Делу восстановления традиционного театра мешает сама пубґлика, заключившая союз с так называемыми драматургами, котоґрые литературу для чтения обращают в литературу для театра. У публики во взглядах на театр и без того царит сумбур. Бенуа своим призывом на спектакль "Братьев Карамазовых", как на мистерию, создает во взглядах публики на театр как театр еще больший сумбур и там еще более мешает делу восстановлания традиционного театра.

Хаос, из какого никак не может выбраться современный театр, где нет достаточного количества энергичных людей, которые помогли бы ему раздвоиться, как это случилось с театром Староґго Парижа, вероятно, этот хаос привел Бенуа к какой-то растеґрянности. Иначе, чем объяснить, что "действом подлинного религиґозного порядка" назван спектакль, не имеющий ничего общего с мистерией.

Впрочем, некоторые строки из того же письма Бенуа дают ключ к уяснению если не того, как понимает Бенуа мистерию, то, по крайней мере, к уяснению его отношения к театру как театру. Бенуа пишет: "И вот я повторяю, что и Художественный театр, как Митя, не умеет лгать" - и далее: "Все, что удается Comedie Francaise, все, что может удасться Рейнхардту и Мейерхольду, все, что обман, каботинаж,- все это им недоступно".

Слову каботинаж Бенуа придает отрицательное значение. Бенуа как бы укоряет кого-то в том, что в театре царит вредное дело. Люди, озабоченные реформированием современной сцены, вводят публику, по мнению Бенуа, в обман, создавая какую-то фикцию обновленного театра.

"Не умеет лгать", по мнению Бенуа, лишь Московский Худоґжественный театр.

Введение каботинажа в сферу театра Бенуа считает ложью. "Все, что обман, каботинаж, все это им", то есть правящим Московским Художественным театром, не умеющим лгать", "неґдоступно".

Возможен ли, однако, театр без каботинажа и что это такое этот ненавистный для Бенуа каботинаж? Cabotin - странствующий комедиант. Cabotin - сородич мимам, гистриояам, жонглёрам. Cabotin - владелец чудодейственной актерской техники. Cabotin - носитель традиций подлинного искусства актера. Это тот, при помощи которого западный театр достиг своего расцвета (испанґский и итальянский театры XVII века). Бенуа, обращая свои взоры на мистерию, радуясь ее возрождению на русской сцене, пренебрежительно говорит о каботинаже, как о каком-то вреде, а между тем и мистерии искали помощи от cabotin'oв. Cabotin был всюду, где было какое бы то ни было представление, от него ждали устроители мистерий четкого выполнения всех труднейших заданий мистериальных спектаклей. Из истории французского театра мы знаем, что служитель мистерии оказался не в силах выполнить своей задачи без помощи жонглёра. При Филиппе Красивом среди религиозных сюжетов вдруг нежданно-негаданно выплывает фарс с непристойными выходками о Лисе. Кому же исполнить этот фарс, как не cabotin'y? При постепенном развитии кортежных мистерий [158] появляются все новые и новые сюжеты, треґбующие от исполнителей все новых и новых технических приемов. Разрешить сложнейшие задачи мистериальных представлений оказалось по плечу лишь cabotin'y. Таким образом, как видим, каботинаж не был чужд даже мистериальным представлениям; cabotin сыграл значительную роль в судьбе мистерий.

Мистерия, почувствовав свою беспомощность, стала постепенно впитывать в себя элемент народности, олицетворенной мимами, и должна была уйти от амвона церкви - через паперть, через кладбище - на площадь. Всегда, когда мистерия пыталась заключить союз с театром, она не могла не опереться на основы мимизма, а как только мистерия заключала союз с искусством актера, она тотчас же в этом искусстве растворялась и переставала быть мисґтерией.

И быть может, всегда так: нет cabotin'a, нет и Театра, и, наоґборот, как только Театр отказывается от основных законов театґральности, так он тотчас же чувствует себя в силах обойтись без cabotin'a.

Для Бенуа "мистерия" это, по-видимому, то, что способно спаґсти русский театр от падения, а каботинаж это то, что театру вредит. Мне кажется, наоборот, та мистерия, о какой говорит Бенуа, вредна русскому театру, а что способно поднять его, так это именно - каботинаж. И для того чтобы спасти русский театр от стремления стать слугою литературы, необходимо во что бы то ни стало вернуть сцене культ каботинажа в широком смысле слова.

Но как это сделать?

Прежде всего, мне кажется, надо работать над изучением и восстановлением тех старых театров, где этот культ каботинажа царил.

Драматурги наши совсем не знают законов подлинного театра. В русском театре девятнадцатого века на смену старого водевиля выплывают на сцену пьесы блестящей диалектики [159] , пьесы a these, пьесы бытописательные, пьесы настроения [јјјјјјјјјјјј] ...

Беллетрист все уменьшает и уменьшает строки описательного характера, для живости рассказа все увеличивает и увеличивает количество диалогов действующих лиц и, в конце концов, предлаґгает своим читателям перейти из читального зала в зрительный зал. Нужен ли cabotin к услугам беллетриста? Конечно, нет. Сами читатели могут войти на сцену и со сцены вслух, по ролям, читать для публики диалоги любимого беллетриста. Это назыґвается "дружно разыграть пьесу". Читателю, превратившемуся в актера, спешат дать название, и вот появляется новый термин "интеллигентный актер". В зрительном зале воцаряется такая же мертвая тишина, как в салоне для чтения. Это дремлет публика. Такая неподвижность и торжественность уместны только в чиґтальном зале.

Чтобы пишущего для сцены беллетриста сделать драматургом, хорошо бы заставить его написать несколько пантомим. Хорошая "реакция" против излишнего злоупотребления словами. Пусть только не пугается этот новоявленный автор, что его навсегда хотят лишить возможности говорить со сцены. Ему дозволено будет дать актеру слово тогда лишь, когда будет создан сценаґрий движений. Скоро ли запишут на театральных скрижалях заґкон: слова в театре лишь узоры на канве движений?

Где-то читал: "драма в чтении - это прежде всего диалог, спор, напряженная диалектика. Драма на сцене - это прежде всего действие, напряженная борьба. Здесь слова, так сказать, только обертоны действия. Они должны непроизвольно вырыватьґся у актера, охваченного стихийным движением драматической борьбы".

В средневековых мистериальных торжествах устроители их отлично знали магическую силу пантомимы. Самые трогательные сцены во французских мистериях конца XIV и начала XV века всегда были немыми. Движения действующих лиц объясняли соґдержание спектакля гораздо более, чем обилие рассуждений в стиґхах или в прозе [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] . И поучительно, что лишь только такой мистериальный спектакль переходит от сухой риторики религиозных церемоний к новым формам действа, полным элементов эмоциоґнальности (сначала к мираклю, потом к моралите и наконец к фарсу), - как тотчас же на сцену выступают одновременно и жонґглёр и пантомима.

Пантомима зажимает рот ритору, которому место на кафедре, а не в театре, а жонглёр заявляет о самодовлеющем значении актерского мастерства: о выразительности жеста, о языке телоґдвижений не только в пляске, но во всяком сценическом положеґнии. Жонглёр требует себе прежде всего маску, побольше лоскутов для пестроты наряда, побольше позумента и перьев, побольше бубенцов, побольше всего того, что дает спектаклю так много блеска и так много шума.

Как бы ни были устроители религиозных представлений наґстроены на благочестивый лад, надо было трех девушек, изобраґжавших сирен в празднестве въезда Людовика XI, показать обнаженными, а при въезде королевы Изабеллы Баварской надо было, чтобы наряду с обстановкой религиозного характера добрые буржуа разыгрывали большое сражение короля Ричарда против Саладина и сарацинов. При въезде королевы Анны Баварской появился актер, изображавший Пролог и обратившийся к толпе в стихотворной форме.

Разве не видно во всем этом стремление всякое зрелище подґчинить каботинажу?

Символические фигуры, шествия, сражения, прологи, парады, все эти элементы подлинной театральности, - без них не смогли обойтись и мистерии.

Начало театра надо искать именно во временах расцветающеґго каботинажа. Было бы ошибочно думать, что, например, театр в госпитале св. Троицы [160] возник из мистерий. Нет. Он возник из среды уличной мимики при торжественных въездах королей.

Кстати.

Теперь большинство режиссеров обращается к пантомимам, и этот род драмы предпочитает словесной. Мне кажется, это не слуґчайно. Тут не только дело вкуса. Не только потому, что в пантоґмимах скрыта своеобразная чарующая прелесть, режиссеры стремятся культивировать этот жанр. В деле реконструкции Старого театра современному режиссеру кажется необходимым начать с пантомимы потому, что в этих безмолвных пьесах при инсценировании их вскрывается для актеров и режиссеров вся сила первичных элементов Театра: сила маски, жеста, движения и интриги.

Маска, жест, движение, интрига совершенно игнорируются соґвременным актером. Он совершенно утерял связь с традициями великих мастеров актерского искусства. От старших своих собратьев по цеху он перестал слышать о самодовлеющем значеґнии актерской техники.

Комедиант в современном актере сменился "интеллигентным чтецом". "Пьеса будет прочитана в костюмах и при гриме" - можно было бы писать на современных афишах. Новый актер обґходится без маски и техники жонглёра. Маску заменяет грим, заґдача которого сводится к наиболее точному воспроизведению всех черт лица, подсмотренного в жизни. А техника жонглёра вовсе не нужна для современного актера потому, что он никогда не "играет", а только "живет" на сцене. Ему непонятно магическое слово театра - "игра", потому что имитатор никогда не в состояґнии подняться до импровизации, опирающейся на бесконечно разнообразное сплетение и чередование раз добытых технических приемов гистриона.

Культ каботинажа, который, я уверен, появится вместе с восґстановлением Старого театра, поможет современному актеру обґратиться к основным законам театральности.

Реконструкторы старых сцен, черпающие свои знания из забыґтых теорий сценического искусства, из старых театральных летописей и из иконографии, берутся заставить актера уверовать в силу и значение актерской техники.

Как романист-стилизатор по материалам старых хроникеров восстановляет прошлое, разукрашенное собственной фантазией, так актер по материалам, собранным для него ученым реконструкґтором, может воссоздать технику забытых комедиантов [†††††††††††††] . В порыґве восторга перед простотой, изысканным благородством, величайшей художественностью старых и вместе с тем вечно новых актерских приемов всех этих histriones, mimi, atellani, scur-rae, jaculatores, ministelli [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] ,- актер будущего может, вернее, должен, если хочет остаться актером, согласовать свой эмоциоґнальный порыв со своим мастерством и облечь то и другое в траґдиционные рамки техники Старого театра.

Когда говоришь о реконструкции старых сцен, всегда слышишь: скучно, что современным драматургам придется подделывать свои творения под старину, чтобы соперничать с интермедиями Серванґтеса, 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 отживґших пьес, скоро захочет не только лицедействовать, но еще и сочинять для себя. И тогда наконец-то возродится Театр импровизации. Если же драматург захочет помочь актеру, роль его в театґре сведется к очень простой на первый взгляд, но на самом деле к очень сложной роли составителя сценария и сочинителя проґлогов, 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? [јјјјјјјјјјјјј]

Меня спросят: но почему обязательно нужны театру все эти прологи, парады и прочее?

Разве не достаточно одного сценария?

Пролог и следующий за ним парад, а также столь излюбленное итальянцами и испанцами XVII в. и французскими 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 обраґщением a parte напомнить зрителю, что то, что перед ним твоґрится, только "игра".

Пака Ремизов и Скрябин будут искать свои места на готовящихся для новых театров площадях, пока мистерии их буґдут ждать собрания посвященных, Театр, отдавшийся жонглёру, будет вести ожесточенную борьбу с драмами бытоописательными, диалектическими, с пьесами a these и настроений, новый Театр масок будет учиться у испанцев и итальянцев XVII века строить свой репертуар на законах Балагана, где "забавлять" всегда стоит раньше, чем "поучать", и где движения ценятся дороже слова. Недаром у базошских клерков пантомима была излюбленґной драматической формой.

Шлегель утверждает, что пантомимы у греков достигали неґвыразимого совершенства [161] . М. К. [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] добавляет, что "народ, с таким успехом занимавшийся пластическими искусствами, страна, где было столько статуй, где все научало грации, мог развить и усовершенствовать пантомимы".

Не приведут ли нас к чудесам грации постоянные упражнения в пантомимном искусстве, если нет у нас неба и солнца древней Аттики?

II

Два кукольных театра.

Директор одного хочет, чтобы кукла его была похожа на человека со всеми его бытовыми чертами и особенностями. Так надо было язычнику, чтобы идол кивал головой, так надо мастеру игрушек, чтобы кукла издавала звуки наподобие человеческого голоса. В стремлении повторить действительность, "как она есть", директор все совершенствует свою куклу, совершенствует ее до тех пор, пока не приходит ему в голову более простое решение сложной задачи: заменить куклу человеком.

Другой директор видит, что публику забавляют в его театре не только разыгрываемые его куклами остроумные сюжеты, но еще и то (и, быть может, это главным образом), что в движениях и поґложениях кукол, при всем их желании повторить на сцене жизнь, нет абсолютного сходства с тем, что публика видит в жизни.

Когда я смотрю на игру современных актеров, мне всегда ясно, что передо мной усовершенствованный театр марионеток первого из двух директоров, то есть тот, где человек пришел на смену кукле. Человек здесь ни на шаг не отступает от стремления куклы подделаться под жизнь. Потому и призван человек на смену куклы, что в копировании действительности только он моґжет сделать то, с чем не могла справиться кукла: достичь верґнейшей адекватности жизни.

Другой директор, тоже пытавшийся подделать свою куклу под живого человека, скоро заметил, что, когда он начинает совершенствовать механизм своей куклы, она утрачивает часть своего обаяния. Ему даже показалось, будто кукла всем существом своим противится варварской переделке. Директор этот вовремя опомнился, когда увидел, что в переделывании есть такая грань, переступить которую значило бы прийти к неизбежной замене куклы человеком.

Но можно ли расстаться с куклой, когда она успела создать в его театре такой очаровательный мир, с такими выразительными жестами, подчиненными какой-то особенной, волшебной технике, с такой угловатостью, которая стала уже пластичной [††††††††††††††] , с такими ни с чем не сравнимыми движениями?

Я описал два кукольных театра для того, чтобы заставить актера призадуматься: идти ли ему на смену куклы и продолжать ее служебную роль, не дающую свободы личному творчеству, или создать такой театр, какой сумела отстоять для себя кукла, не пожелавшая поддаться стремлению директора изменить ее приґроду. Кукла не хотела быть полным подобием человека потому, что ею изображаемый мир - чудесный мир вымысла, ею предґставляемый человек - выдуманный человек, подмостки, по котоґрым 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 копиґровать, а творить.

Когда кукла плачет, рука держит платок, не касаясь глаз, когда кукла убивает, она так осторожно колет своего противника, что кончик шпаги не касается его груди, когда кукла дает пощеґчину, то краска не отваливается со щеки побитого, а в объятьях кукол-любовников столько осторожности, что зритель, любуясь их ласками на почтительном расстоянии, не спрашивает соседа - чем могут кончиться эти объятья.

Когда на сцену явился человек, зачем он слепо подчинился директору, пожелавшему превратить своего актера в куклу наґтуралистической школы?

Человек не захотел создать на сцене искусство человека.

Современный актер не хочет понять, что комедиант-мим призван вести зрителя в страну вымысла, забавляя его на этом пути блеском своих технических приемов.

Придуманный жест, только для театра годный, условное двиґжение, только в театре мыслимое, нарочитость театральной читки - все это подвергается осуждению и со стороны публики и со стороны критики только потому, что понятие "театральность" еще не очищено от наносных черт лицедейства так называемых "актеров нутра". "Актер нутра" хочет зависеть только от собственґного настроения. Он не хочет принудить волю свою править техґническими приемами.

"Актер нутра" гордится, что вернул сцене блеск импровизаций. Наивный, он думает, что эти импровизации имеют что-нибудь общее с импровизациями староитальянской комедии. "Актер нутґра" не знает, что исполнители commedia dell'arte разводили свои импровизации не иначе, как по канве своей изощренной техники. "Актер нутра" совершенно отрицает всякую технику. "Техника мешает свободе творчества", - так всегда говорит "актер нутра". Для него ценен только момент бессознательного творчества на эмоциональной основе. Есть этот момент - есть успех; нет его - нет успеха.

Неужели проявлению эмоциональности мешает расчет актера? Около жертвенника Диониса в пластических движениях действоґвал живой человек. Эмоции его горели, казалось, неудержимо; огонь жертвенника давал повод к большому экстазу. Однако риґтуал, посвященный богу-виноградарю, заранее предустанавливал определенные метры и ритмы, определенные технические приемы переходов и жестов. Вот пример, где проявлению темперамента не мешал расчет актера. Танцующий грек, хотя и обязан был соблюґдать целый ряд традиционных правил, однако мог вносить в свой танец сколько угодно самостоятельных выдумок.

У современного актера не только нет до сих пор под руками никаких правил комедиантского мастерства (а ведь искусство - только то, что подчинено законам; мысль Вольтера: "танец - исґкусство, потому что он подчинен законам" [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] ) и в своем искусстве он создал ужаснейший хаос; этого ему мало, он еще считает непременным долгам внести хаос в другие области искусства, как только с ними соприкасается. Если он хочет соединиться с музыкой, то, нарушая ее основные законы, изобретает мелодеклаґмацию. Если он читает со сцены стихи, то, придавая значение только содержанию стихов, спешит расставить логические удаґрения и ничего не хочет знать ни о метре и ритме, ни о цезурах и паузах, ни о музыкальных интонациях.

Актеры современности, стремясь к перевоплощению, ставят себе задачу: уничтожить свое "я" и дать на сцене иллюзию жизни. Зачем только на афишах пишутся имена актеров? Московский Художественный театр, ставя "На дне" Горького, взамен актера привел на сцену настоящего босяка. Стремление к перевоплощеґнию дошло до той грани, когда выгоднее освободить актера от непосильной задачи перевоплощаться до полной иллюзии. Зачем на афишах значилось имя исполнителя роли Тетерева [162] ? Разве может быть назван "исполнителем" тот, кто является на сцену натурой? Зачем вводить публику в заблуждение?

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

Не в том ли искусство человека на сцене, чтобы, сбросив с себя покровы окружающей среды, умело выбрать маску, декоративный выбрать наряд и щеголять перед публикой блеском техники - то танцора, то интригана, как на маскарадном балу, то простака стаґроитальянской комедии, то жонглера.

Внимательно вчитываясь в полуистлевшие страницы сборников сценариев, вот хотя бы Flaminio Scala (1611) [163] , постигаешь маґгическую силу маски.

Арлекин, уроженец Бергамо, слуга скряги Доктора, принужґденный из-за скупости своего хозяина носить платье с разноцветґными заплатами. Арлекин - придурковатый простак, слуга-пройґдоха, кажущийся всегда весельчаком.

Но смотрите, что скрывает под собой его маска?

Арлекин - могущественный маг, чародей и волшебник, Арлеґкин - представитель инфернальных сил.

Маска способна скрыть под собой не только два столь протиґвоположных образа.

Два лика Арлекина - два полюса. Между ними бесконечно большое количество различных видоизменений, оттенков. Как показано зрителю величайшее многообразие характера? С помоґщью маски.

Актер, владея искусством жеста и движений (вот в чем его сила!), повернет маску так, что зритель всегда ясно почувґствует, что перед ним: придурковатый простак из Бергамо или дьявол.

Это хамелеонство, скрытое под несменяющейся личиной комеґдианта, дает Театру очаровательную игру света и тени.

Не маска ли помогает зрителю мчаться в страну вымысла?

Маска дает зрителю видеть не только данного Арлекина, а всех Арлекинов, которые остались у него в памяти. И в ней зритель видит всех людей, хоть сколько-нибудь подходящих под содержание этого образа. Но одна ли только маска - главная пружина очаровательных интриг театра? Нет.

Это актер искусством своего жеста и движения заставляет зрителя перенестись в сказочное царство, где летает синяя птица, где разговаривают звери, где (бездельник и каналья Арлекин, ведя свое начало от подземных сил, перерождается в простака, соверґшающего поразительные штуки. Арлекин - эквилибрист, чуть ли не ходок по канату. Его прыжки выражают необычайную ловґкость. Его шутки ex improviso поражают зрителя той гиперболиґческой невероятностью, которая даже не снилась господам сатиґрикам. Актер - танцор. Он умеет танцевать как грациозный мояферини, так и грубый английский джиг. Актер умеет заставить плакать, а через несколько секунд смеяться. Он держит на своих плечах толстого Доктора и в то же время прыгает по сцене, как ни в чем не бывало. То он мягок и гибок, то неуклюж и непоґворотлив. Актер владеет знанием тысячи различных интонаций, но он не подражает с помощью их определенным лицам, а польґзуется ими лишь как украшением и дополнением к своим разноґобразным жестам и движениям. Актер умеет говорить быстро, когда играет роль плута, и медленно и нараспев, когда изобраґжает педанта. Актер умеет своим телом чертить по подмосткам геометрические фигуры, а иногда прыгать бесшабашно и весело, как бы летая по воздуху.

На лице актера - мертвая маска, но с помощью своего масґтерства актер умеет поместить ее в такой ракурс и прогнуть свое тело в такую позу, что она, мертвая, становится живой.

Со времени появления Айседоры Дункан, а теперь еще больше с появлением ритмической теории Жак-Далькроза [164] современный актер мало-помалу начинает задумываться над значением жеста и движения на сцене. Маска же по-прежнему мало интересует его. Когда речь начинает заходить о масках, тотчас актер спраґшивает: неужели возможно появление на современной сцене масґки и котурн античного театра? В маске актер всегда видит лишь элемент служебной роли: для него это только то, что помогало когда-то отметить характер роли и преодолеть трудности акустиґческих условий.

Мы еще дождемся, что появление актера без маски на подґмостках будет вызывать негодование публики, как это было при Людовике XIV, когда танцовщик Гарделль посмел впервые появиться без маски. Но пока современный актер ни за что не хочет признать маску как символ театра. И не только актер.

Мною был сделан опыт истолковать образ Дон Жуаяа по принципу Театра маски [јјјјјјјјјјјјјј] . Но маска не была угадана на лице исґполнителя Дон Жуаяа даже таким критиком от искусства, как Бенуа.

"Дон Жуана Мольер любит, Дон Жуан его герой, и как всякий герой, даже немножко портрет Мольера. И вот, подставить вмеґсто этого героя тип-сатиру... не только ошибка, но и нечто больґшее" [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] .

Так смотрит на мольеровского Дон Жуана Бенуа. Ему хочется видеть в Дон Жуане образ "севильского обольстителя", каким его изобразили Тирсо де Молина, Байрон, Пушкин.

Основные черты своего характера Дон Жуан, кочевавший от одного поэта к другому, сохранял, но он как в зеркале отражал в себе самые разнообразные природы поэтов, быт самых различґных стран и выражения самых различных общественных идеалов.

Бенуа совсем забыл, что Мольер устремился к образу Дон Жуаяа не как к цели, а лишь как к средству.

"Дон Жуан" написан был Мольером после того, как "Тартюф" вызвал бурю негодования в лагере духовенства и знати. Мольера обвинили в целом ряде гнусных преступлений, и враги поэта спешили подыскать ему достойную кару. Мольер мог бороться с этой несправедливостью лишь силою своего оружия. И вот, для того чтобы высмеять ханжество духовных лиц и все лицемерие ненавистных ему представителей знати, он хватается за Дон Жуаяа, как утопающий за соломинку. Целый ряд сцен и отдельґных фраз, идущих вразрез с настроением основного действия и с характеристикой главного действующего лица, Мольер вставґляет в пьесу только для того, чтобы достойно отомстить тем, кто помешал успеху "Тартюфа". Мольер ведет на осмеяние и поруґгание именно этого вот "прыгающего, танцующего и кривляюґщегося ловеласа" [†††††††††††††††] , чтобы сделать его мишенью для яростных нападок на ненавистные поэту гордость и тщеславие. И вместе с тем в уста того же самого легкомысленного кавалера, над котоґрым Мольер только что издевается, он влагает блестящую харакґтеристику преобладающего порока современности - лицемерия и ханжества.

Не надо забывать еще и того обстоятельства, что как раз ко времени величайшего огорчения, полученного Мольером от снятия со сцены "Тартюфа", относится и семейная драма поэта. "Его жена, мало способная оценить гений и искреннее чувство мужа, изменяла ему с самыми недостойными соперниками, увлекалась салонными болтунами, обладавшими единственным преимуществом - благородством происхождения. Мольер и раньше не пропускал случая бросить насмешку в marquis ridicules" [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] . Теперь он пользуется личностью Дон Жуана для новых нападок на своих соперников.

Сцена с крестьянками нужна Мольеру не столько для харакґтеристики Дон Жуана, сколько для того, чтобы дурманящим вином этих комических сцен залить драму человека, лишенного семейного счастья такими легкомысленными и эгоистическими "пожирателями женских сердец".

Слишком ясно, что для Мольера Дон Жуан - марионетка, надобная автору лишь для того, чтобы свести счеты с толпой бесчисленных своих врагов. Дон Жуан для Мольера - лишь носиґтель масок. Мы видим на нем то маску, воплощающую распущенґность, безверие, цинизм и притворство кавалера двора Короля-Солнца, то маску автора-обличителя, то кошмарную маску, дуґшившую самого автора, ту мучительную маску, которую пришлось ему носить и на придворных спектаклях, и перед коварной женой. И только в конце концов автор вручает своей марионетке маску, отразившую в себе черты El burlador de Sevilla, подсмотренные им у заезжих итальянцев.

Лучший комплимент, о каком только могли мечтать инсценироґвавшие мольеровского "Дон Жуана" художник [јјјјјјјјјјјјјјј] и режиссер [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] , принимают они от Бенуа, назвавшего этот спектакль "нарядным балаганом".

Театр маски всегда был Балаганом, и идея актерского искусґства, основанного на боготворении маски, жеста и движений, неґразрывно связана с идеей Балагана.

Занятые реформированием современного театра мечтают о проґведении на сцену принципов Балагана. Скептикам кажется, однаґко, что возрождению принципов Балагана помехой служит кинематограф.

Всякий раз, когда речь заходит о возрождении Балагана, наґходятся люди, которые или совсем отрицают надобность на сцене приемов Балагана, или такие, которые, приветствуя кинематограф, хотят, чтобы театр взял его к своим услугам.

Кинематографу, этому кумиру современного города, придается защитниками его слишком большое значение. Кинематограф имеет несомненное значение для науки, служа подспорьем при наглядных демонстрациях, кинематограф - иллюстрированная гаґзета ("события дня"), для некоторых (о ужас!) он служит заменой путешествий. Кинематографу, однако, нет места в плане искусства даже там, где он хочет занять лишь служебную роль. И если кинематограф почему-то именуется театром, то это только потому, что в период особенно страстного увлечения натурализмом (теґперь уж увлечение это значительно поостыло) к услугам театра призывалось все, что заключало в себе элементы механизма.

Одной из первых причин необычайного успеха кинематографа служит крайнее увлечение натурализмом, столь характерное для широких масс конца XIX и начала XX века.

Неясные мечты романтиков о прошлом заменили строгие рамґки классических трагедий. Романтизм, в свою очередь, должен был уступить представителям натуралистической драмы.

Натуралисты выдвинули лозунг изображать жизнь, "как она есть", и тем смешали два понятия в искусстве: понятие идеи и понятие формы.

Упрекая классиков и романтиков в увлечении формой, натураґлисты сами занялись усовершенствованием последней и искусство превратили в фотографию.

Электрическая энергия пришла на помощь натуралистам, и в результате - трогательное единение принципа фотографии с техґникой - кинематограф.

Изгнав из театра вымысел, натурализм, желая быть последоґвательным, должен был бы изгнать из театра краски и, во всяком случае, неестественную читку актеров.

И кинематограф успешно использовал дальнейшее развитие естественности, заменив краски костюма и декораций бесцветным экраном и сумев обойтись без слова.

Кинематограф - сбывшаяся мечта людей, стремившихся к фоґтографированию жизни, яркий пример увлечения квазиестественностью.

Имея несомненное значение для науки, кинематограф, когда его притягивают к служению искусству, сам чувствует свою беопомощность и тщетно пытается приобщиться к тому, что носит название "искусство". Отсюда его попытка отделаться от принґципа фотографии: он сознает необходимость оправдать первую половину своего двойного наименования - "театр-кинематограф". Но театр - искусство, а фотография - не искусство. И кинематоґграф спешит как-нибудь соединиться с совершенно чуждыми ему, механизму, элементами, и вот он пытается ввести в свои предґставления цвета, музыку, декламацию и пение.

Как целый ряд театров, все еще насаждающих натуралистичеокую драму и драматическую литературу, годную лишь для чтения, не может помешать росту пьес подлинно театральных и отнюдь не натуралистических, так кинематограф не может помеґшать веянию идей Балагана.

Теперь, когда царит кинематограф, нам только кажется, что Балагана нет. Балаган вечен. Его герои не умирают. Они только меняют лики и принимают новую форму. Герои античных ателлан, глуповатый Мак и простодушный Папус, воскресли почти через два десятка столетий в лице Арлекина и Панталона, главных перґсонажей Балагана позднего Возрождения (commedia dell'arte), где публика того времени слышала не столько слова, сколько видела богатство движений со всеми этими палочными ударами, ловкими прыжками и всяческими шутками, свойственными театру.

Балаган вечен. Если принципы его временно изгнаны из стен театра, мы знаем, что они прочно впаялись в строки манускриптов, настоящих писателей для театра.

Величайший комик Франции и в то же время grand diver-tisseur [††††††††††††††††] Короля-Солнца Мольер много раз изображал в своих комедиях-балетах то, что видел, будучи ребенком, в балагане Готье-Гаргиля с его знаменитыми collaborateur'aми [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] Тюрлюпеном и Гро-Гильомом, и в других балаганах, разбросанных на площаґди сен-жерменской ярмарки.

Там толпу потешали марионетки. "Судя по небольшому, к соґжалению, числу сохранившихся марионетных пьес и по многочисґленным свидетельствам современников, убогий кукольный театр отличался великой смелостью своих нападок и универсальностью своей сатиры; политические неудачи Франции, грязные интриги двора, уродливые явления общественной жизни, раздельность каст, на которые распалось общество, нравы знати, торгашества, всё одинаково осмеивали бойкие марионетки" (Алексей Н. Веселовокий).

Здесь Мольер запасается такой обличительной силой, с котоґрой потом будут бороться и власть и знать.

На сен-жерменской ярмарке Мольер смотрел, как под паруґсинным навесом весело разыгрывался народный фарс, как под треск барабана и бубен вертелись акробаты, как приковывал к себе любопытство несметной толпы заезжий оператор, фокусник и целитель всяких недугов.

Мольер учился у актеров бродячих итальянских трупп. У них, смотря комедии Аретино, набредает он на образ Тартюфа, у итальянских буффонад заимствует он тип Сганареля. "Le depit amoureux" [јјјјјјјјјјјјјјјј] - сплошное подражание итальянцам. Для "Мнимоґго больного" и "Господина Пуреоньяка" Мольер использовал целый ряд сценариев итальянского Балагана, где были выведены доктора ("Arlecchino medico volante" [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] и др.).

Изгнанные из современного театра, принципы Балагана нашли себе пока приют во французских Cabarets, в немецких Uber-brettl'ях, в английских Music-hall'ax и во всемирных Varietes [†††††††††††††††††] .

Прочтите манифест вольцогеновских "сверхподмостков" [165] и вы увидите, что, в сущности, он является апологией принципов Балагана.

Не следует пренебрегать значением искусства Varietes. Так гласит этот манифест. Корни его лежат глубоко в недрах нашего времени. Искусство это напрасно было бы считать "преходящим извращением вкусов".

Varietes, продолжает автор манифеста, мы предпочитаем больґшим сценам с их пьесами, заполняющими весь вечер, с их печальґными событиями, тяжеловесно и высокопарно изложенными. И причина этого предпочтения вовсе не в том, что оскудел наш дух, как хотели бы упрекнуть нас некоторые пcевдокатоны [166] и laudatores temporis acti [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] . Как раз наоборот. Мы стремимся к краткости и углубленности, к ясности и здоровому экстракту.

Великие открытия и всевозможные перевороты в жизни духа и техники нашего времени снова ускорили темп мирового пульса. Нам не хватает времени. Поэтому во всем мы хотим краткости и точности. Смелым противовесом декадентству, признаками котоґрого является расплывчатость и пересол в выявлении подробноґстей, мы ставим сжатость, глубину и яркость. И всегда во всем мы ищем лишь больших масштабов.

Неправда, что мы не умеем смеяться. В нас уж нет, правда, тупого, так сказать, аморфного смеха кретина. Зато нам знаком короткий, стройный смех культурного человека, научившегося смотреть на вещи вниз и вглубь.

Глубина и экстракты, краткость и контрасты! Только что проґскользнул по сцене длинноногий бледный Пьеро, только что зриґтель угадал в этих движениях вечную трагедию молча страдаюґщего человечества и вослед этому видению уже мчится бодрая арлекинада. Трагическое сменяется комическим, резкая сатира выґступает на место сентиментальной песенки.

В этом манифесте - апология излюбленного приема Балагана - гротеска.

"Гротеск [јјјјјјјјјјјјјјјјј] (итал. - grottesco) название грубокомического жанґра в литературе, музыке и пластических искусствах. Гротеск предґставляет собою главным образом нечто уродливо странное, произґведение юмора, связывающего без видимой законности разнороднейшие понятия, потому что он, игнорируя частности и только играя собственной своеобразностью, присваивает себе всюду тольґко то, что соответствует его жизнерадостности и капризно-насмешґливому отношению к жизни" [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] .

Вот манера, которая открывает творящему художнику чудесґнейшие горизонты.

Прежде всего я, мое своеобразное отношение к миру. И все, что я беру материалом для моего искусства, является соответстґвующим не правде действительности, а правде моего художественґного каприза.

"Искусство не в состоянии передать полноту действительности, то есть представления и смену их во времени. Оно разлагает дейґствительность, изображая ее то в формах пространственных, то в формах временных. Поэтому искусство останавливается или на представлении, или на смене представлений: в первом случае возґникают пространственные формы искусства, во втором случае - временные. В невозможности справиться с действительностью во всей ее полноте лежит основание схематизации действительности (в частности, напр., стилизации)" [††††††††††††††††††] .

Стилизация еще считается с некоторым правдоподобием. Вследствие этого стилизатор еще является аналитиком par excellence [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] (Кузмин, Билибин).

"Схематизация". В этом слове как бы звучит некоторое поняґтие об обеднении действительности. Как будто бы исчезает куда-то полнота ее.

Гротеск, являющийся вторым этапом по пути стилизации, суґмел уже покончить всякие счеты с анализом. Его метод строго синтетический. Гротеск, без компромисса пренебрегая всякими меґлочами, создает (в "условном неправдоподобии" [јјјјјјјјјјјјјјјјјј] , конечно) всю полноту жизни.

Стилизация, сводя богатство эмпирии к типически единому, обедняет жизнь.

Гротеск не знает только низкого или только высокого. Гротеск мешает противоположности, сознательно создавая остроту протиґворечий и играя одною лишь своею своеобразностью.

У Гофмана привидения принимают желудочные капли, куст с огненными лилиями превращается в пестрый халат Линдхорста, студент Ансельмус умещается в стеклянной бутылке.

У Тирсо де Молина монолог героя, только что настроивший зрителя, будто величественные звуки католического органа, на торжественный лад, сменяется монолюгом gracioso [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] который своими комическими выходками мгновенно стирает с лица зриґтеля благочестивую улыбку, заставляя его смеяться грубым смехом средневекового варвара.

В осенний дождливый день стелется по улицам похоронное шествие. В позах идущих за гробом величайшая скорбь. Но вот ветер срывает шляпу с головы одного из скорбящих, этот нагиґбается, чтобы поднять ее, а ветер начинает гнать шляпу с лужи на лужу. Каждый прыжок чопорного господина, бегущего за шляпой, придает его фигуре столь комические ужимки, что мрачґное похоронное шествие вдруг преображено чьей-то дьявольской рукой в движение праздничной толпы.

Если бы можно было достичь на сцене подобного эффекта!

"Контраст". Неужели гротеск призван только лишь как средґство создавать контрасты или их усиливать?! Не является ли гротеск самоцелью? Как готика, например. Устремленная ввысь колокольня выразила пафос молящегося, а выступы ее частей, украшенных уродливыми, страшными фигурами, влекут думы к аду. Животная похоть, еретическое сладострастие, непреодолиґмые уродства жизни - все это как бы для того, чтобы уберечь чрезмерность идеалистических порывов от впадения в аскетизм. Как в готике поразительно уравновешены: утверждение и отрицаґние, небесное и земное, прекрасное и уродливое, так точно гротеск, занимаясь принаряживанием уродливого, не дает Красоте обраґтиться в сентиментальное (в шиллеровском смысле).

Гротеску дано по-иному подойти к быту.

Гротеск углубляет быт до той грани, когда он перестает являть собою только натуральное.

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

А. Блок ("Незнакомка", 1-й и 3-й акты), Ф. Сологуб ("Ванька-ключник и паж Жеан"), Ф. Ведекинд [†††††††††††††††††††] ("Дух земли", "Ящик Пандоры", "Пробуждение весны") сумели удержаться в плане реалистической драмы, по-иному отдаваясь быту. И помог им в этом гротеск, с помощью которого им удалось достичь в области реалистической драмы необыкновенных эффектов.

Реализм этих драматургов в названных пьесах таков, что он заставляет зрителя двойственно относиться к происходящему на сцене.

Не в том ли задача сценического гротеска, чтобы постоянно держать зрителя в состоянии этого двойственного отношения к сценическому действию, меняющему свои движения контрастныґми штрихами?

Основное в гротеске это - постоянное стремление художника вывести зрителя из одного только что постигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал.

"Гротеск - название грубокомичеокого жанра в литературе, муґзыке и пластических искусствах". Почему "грубокомического"? И только ли комического?

Разнороднейшие явления природы синтетически связывались без всякой видимой законности не одними только творцами проґизведений юмора.

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.

В лирических своих драмах наш Блок шел по пути гротеска в духе этих мастеров.

"Здравствуй, мир! Ты вновь со мною!

Твоя душа близка мне давно!

Иду дышать твоей весною

В твое золотое окно!" [јјјјјјјјјјјјјјјјјјј]

Так кричит Арлекин холодному звездному небу Петербурга и прыгает в окно. Но "даль, видимая в окне, оказывается нарисоґванной на бумаге".

Раненый паяц, уронивший через рампу свое в конвульсиях бьющееся тело, кричит публике, что он истекает клюквенным соком.

Орнаментовка, введенная живописью Возрождения XV века, образцы для которой были найдены в подземных постройках (так называемые grotte) древнего Рима, в термах и императорґских дворцах, вылилась в форме симметрического сплетения стиґлизованных растений с фантастическими и звериными фигурами, с сатирами, кентаврами и т. п. мифологическими существами, с масками, гирляндами плодов, с птицами и насекомыми, оружием, сосудами.

Уж не этот ли в его специальном значении гротеск отразился в сценическом воплощении Сапуновым фигур из пантомимы "Шарф Коломбины" Шницлера- Дапертутто?

Сапунову для создания сценического гротеска надо было Джиголо превратить в попугая, резким приемом зачесав волосы в его парике сзади наперед наподобие перьев и загнув фалды фрака в виде хвоста.

У Пушкина в маленькой пьесе из рыцарских времен косари размахивают косами по ногам рыцарских лошадей; "лошади раґненые падают, иные бесятся".

Пушкин [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] , приглашавший обратить особое внимание "на древґних, их трагические маски, двойственность действующего лица", Пушкин, приветствовавший это "условное неправдоподобие", вряд ли мог ждать, что, когда его пьеса будет исполняться, на сцену выведут настоящих лошадей, предварительно научив их падать и беситься.

Пушкин, дав такую ремарку, будто предугадал, что актер XX века выедет на сцену на деревянном коне, как это было [††††††††††††††††††††] в пасторали Адама де ла Аль "Робен и Марион", и на театральных плотниках, прикрытых попоной с лошадиной головой из папье-маше, как это было [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] в пьесе Е. А. Зноско-Боровского "Обраґщенный принц".

Вот на каких лошадях принц и его свита умудрились соверґшить свое далекое путешествие.

Художник загнул шеи лошадей такой крутой дугой, в головы их воткнул такие задорные страусовые перья, что косолапым театральным плотникам, скрытым под попонами, не стоило больґшого труда, чтобы изобразить лошадей легко гарцующими и так красиво становящимися на дыбы.

Юный принц в той же пьесе, возвращаясь из путешествия, узнает, что отец-король умер. И придворные, провозглашая короґлем 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 короґлю в сказочном царстве.

В первой картине блоковского "Балаганчика" на сцене длинґный стол, до пола покрытый черным сукном, поставлен паралґлельно 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 бюсґты без голов и без рук. Оказывается, это из картона были выґкроены контуры фигур и на них сажей и мелом намалеваны были сюртуки, манишки, воротнички и манжеты. Руки актеров просуґнуты были в круглые отверстия, вырезанные в картонных бюстах, а головы лишь прислонены к картонным воротничкам.

Марионетка Гофмана жалуется, что у нее вместо сердца часоґвой 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 открывают тонкому наблюдателю таинственные намеки" [јјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] .

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 двиґжения, жесты, позы актеров; чрез декоративность были они выґразительны. Вот почему в приемах гротеска таятся элементы танца; только с помощью танца возможно подчинить гротескные замыслы декоративной задаче. Недаром греки искали танца в каждом ритмическом движении, даже в маршировке. Недаром японец, подающий на сцене своей возлюбленной цветок, напомиґнает своими движениями даму из японской кадрили, с ее покаґчиваниями верхней части туловища, с легкими наклонениями и повертываниями головы и с изысканными вытягиваниями рук направо и налево.

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

Когда на вопрос этот (из "Незнакомки" Блока) мы ответим утвердительно, когда в искусстве гротеска, в борьбе формы и содержания восторжествует первая, тогда душой сцены станет душа гротеска.

Фантастическое в игре собственною своеобразностью; жизнеґрадостное и в комическом, и в трагическом; демоническое в глуґбочайшей иронии; трагикомическое в житейском; стремление к условному неправдоподобию, таинственным намекам, подменам и превращениям; подавление сентиментально-слабого в романґтическом; диссонанс, возведенный в гармонически-прекрасное, и преодоление быта в быте.

ПРИЛОЖЕНИЕ

РЕЖИССЕРСКИЕ РАБОТЫ 1905-1912

Пьеса

Автор, переводчик, композитор

Художник

Театр

Время постановки

I

Смерть Тентажиля

М. Метерлинк. А. Ремизов. Музыка И. А. Саца

С. Ю. Судейкин (I, II, III акты), Н. Н. Сапунов (IV и V акты)

Театр-студия в Москве

1905 (лето

и начало осени).

NB. Театр не был

открыт

II

Шлюк и Яу

Г. Гауптман.

Ю. Балтрушайтис.

Музыка Р. Глиэра.

Сорежиссер

В. Э. Репман

Н. П. Ульянов

III

Снег

С. Пшибышевский. А. и С. Ремизовы

В. И. Денисов

IV

Комедия любви

Г. Ибсен

В. И. Денисов (1-й вариант),

В. И. Денисов (2-й вариант)

Театр В. Ф. Комиссаржевской (Спб.)

22-I-1907

V

Привидения.

Режиссерская работа посвящается О. П. Нарбековой

Г. Ибсен.

К. Д. Бальмонт

К. К. Костин

Полтава. Товарищество новой драмы [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*]

1906 (лето)

VI

Каин

О. Дымов

К. К. Костин

VII

Крик жизни

А. Шницлер (переделана Вс. Мейерхольдом)

К. К. Костин

VIII

Эдда Габлер

Г. Ибсен.

A. и П. Ганзен

(перевод редактировался П. М. Ярцевым)

К. К. Костин. Н. Н. Сапунов (декорация и буґтафория), В. Д. Милиоти (костюмы)

10-XI-1906

Театр В. Ф.

Комиссаржевской

IX

В городе

С. Юшкевич. Сорежиссер П. М. Ярцев

В. К. Коленда

13-XI-1906

X

Вечная сказка

С. Пшибышевский. Е. Троповский. Сорежиссер П. М. Ярцев

В. И. Денисов

4-XII-1906

XI

Сестра Беатриса.

Режиссерская работа посвящается В. Ф. Комиссаржевской

М. Метерлинк.

М. Сомов.

Музыка А. К. Лядова

С. Ю. Судейкин

22-XI-1906

XXII

Чудо св. Антония

М. Метерлинк. Э. Маттерн и

B. Биншток

К. К. Костин В. К. Коленда

Полтава. Товарищество новой драмы Театр В. Ф. Комиссаржевской

1906 (лето) 30-XII-1906

XIII

Балаганчик.

Режиссерская работа посвящается Г. И. Чулкову

А. Блок.

Музыка М. А. Кузмина

Н. Н. Сапунов

Театр В. Ф. Комиссаржевской

30-XII-1906

XIV

Трагедия любви

Г. Гейберг. Тираспольская

В. Я. Суреньянц

8-I-1907

XV

Свадьба Зобеиды

Г. фон Гофмансталь. О. Н. Чюмина

Б. И. Анисфельд

1907

XVI

Кукольный дом

Г. Ибсен.

А. и П. Ганзен

<1906>

XVII

Жизнь Человека

Л. Андреев

Декорации и бутафория по моим планам и указаниям

1907

XVIII

Пробуждение весны

Ф. Ведекинд.

Федер

(перевод редактировался

Ф. Сологубом)

В. И. Денисов

15-IX-1907

XIX

Пелеас и Мелисанда

М. Метерлинк. Вал. Брюсов. Музыка В. Шпис фон Эшенбрука

В. И. Денисов

10-Х-1907

XX

Победа Смерти

Ф. Сологуб

Лепная декорация по моим планам и указаниям (исп. Попов)

6-XI-1907

XXI

Петрушка

(один акт)

П. П. Потемкин. Музыка В. Ф. Нувеля

М. В. Добужинский

"Лукоморье" [167]

1908

XXII

Последний из Уэшеров

(один акт)

Трахтенберг.

Музыка В. Г. Каратыгина

М. В. Добужинский (декорация), Чемберс (костюмы)

XXIII

Честь и месть (один акт)

Граф Ф. Л. Соллогуб

И. Я. Билибин

XXIV

Шарф Коломбины

(пантомима). Режиссерская работа посвящается А. А.Блоґку

A. Шницлер.

Доктор Дапертутто (транскрипция).

Музыка Донаньи.

Танцевальные номера поставлены были:

С. М. Надеждиным,

B. И. Пресняковым (для Коломбины - Гейнц) и А. Больмом (для Коломбины - Хованской)

Н. Н. Сапунов

Дом Интермедий

Сезон 1910/11

XXV

Обращенный принц

Е. Зноско-Боровский

С.Ю. Судейкин

XXVI

Арлекин, ходатай свадеб (арлекинада, один акт)

В. Н. Соловьев. Музыка: а) В. А. Шписфон Эшенбрука, б) Ю. Л. де Бур (по Гайдну и Арайе)

К. И. Евсеев Н. И. Кульбин

Эстрада Дворянского собрания

Териоки (Финляндия). Товарищество актеров, художников, писатеґлей и музыкантов

8-XI-1911 1912 (лето)

XXVII

Влюбленные

(пантомима)

Доктор Дапертутто. Сочинена на два прелюда Клода Дебюсси

В. Шухаев и А. Яковлев (под руководством А. Я. Головина). Н. И. Кульбин

На полукруглой эстраде в доме О. К. и Н. П. Карабчевских

Териоки (Финляндия). Товарищество актеров, художников, писатеґлей и музыкантов

Сезон 1911/12 1912 (лето)

XXVIII

Поклонение кресту

Кальдерой.

К. Д. Бальмонт

СЮ. Судейкин. Ю. М. Бонди

Башенный театр (в квартире Вяч. Иванова) Териоки (Финляндия). Товарищество актеров, писателей, художниґков и музыкантов

19-IV-1910 1912 (лето)

XXIX

Виновны - невиновны?

А. Стриндберг. А. и П. Ганзен

Ю. М. Бонди

Териоки (Финляндия). Товарищество актеров, писателей, художниґков и музыкантов

1912 (лето)

XXX

У царских врат

Кнут Гамсун (перевод из издания В. М. Саблина)

А. Я. Головин

Императорские

Императоре

Александрийский

30-IХ-1908

XXXI

Тристан и Изольда

Р. Вагнер. В. Коломийцев

Кн. А. К. Шерва-шидзе

Мариинский

30-Х-1909

XXXII

Шут Тантрис

Э. Харт.

П. Потемкин (перевод редактировался М. А. Кузминым и Вяч. Ивановым). Музыка М. А. Кузмина

Кн. А. К. Шервашидзе

Александрийский

9-III-1910

XXXIII

Дон Жуан.

Режиссерская работа посвящается гр. С.И. Толстой

Мольер.

В. Родиславский.

Музыка Рамо в аранжировке

В. Г. Каратыгина

А. Я. Головин

9-XI-1910

XXXIV

Борис Годунов

МП. Мусоргский. Полонез поставлен г. Легатом

А. Я. Головин

Мариинский

6-I-1911

XXXV

Красный кабачок

Юр. Беляев.

Музыка М. А. Кузмина

А. Я. Головин

Александрийский

23-III-1911

XXXVI

Живой труп

Л. Н. Толстой. Сорежиссер А. Л. Загаров

К. А. Коровин

"

28-IX-1911

XXXVII

Орфей

X. В. Глюк. В. Коломийцев. Балетные сцены поставлены М. М. Фокиным

А. Я. Головин

Мариинский

21-XII-1911

XXXVIII

Заложники жизни.

Режиссерская работа посвящается О. Н. Высотской

Ф. Сологуб

Музыка В. Г. Каратыгина

А. Я. Головин

Александрийский

6-XI-1912

XXXIX

Маскарад.

Режиссерская работа посвящается О. М. Мейерхольд

М. Ю. Лермонтов. Музыка А. К. Глазунова

Александрийский

Готовится к постановке [168]

XL

Электра

Р. Штраус.

Г. фон Гофмансталь.

М. Кузмин

Мариинский

XLI

Королева мая

X. В. Глюк.

Л. М. Василевский

ПРИМЕЧАНИЯ К СПИСКУ РЕЖИССЕРСКИХ РАБОТ

Искусству Театра возвращается утраченное Театром искусство формы.

Декоративная задача должна быть слита с задачей драматиґческого действия, движимого игрой актера; при этом должно быть налицо строгое соответствие между основной идеей и внуґтренней музыкой произведения, между тонкостями психологии и стилем, декорумом постановки.

В mise en scene и игре актеров вырабатываются новые приемы намеренно условных изображений. Формам театрального искусґства сообщаются черты преднамеренной сгущенности - на сцене ничего не должно быть случайного.

Актеры в некоторых случаях ставятся возможно ближе к зриґтелю. Это освобождает актера от случайных бытовых подробноґстей всегда тяжеловесного сценического аппарата. Это дает миґмике актера свободу более изысканной выразительности. Это поґмогает голосу актера давать более тонкие оттенки, повышает восприимчивость зрителей и как бы уничтожает черту между ними и актерами.

Позы, движения и жесты актеров обращены в самое средство выразительности и подчинены законам ритма. Позы, движения и жесты возникают из слова с его выразительными свойствами, и, наоборот, слова являются завершителями пластических поґстроений.

Но актер должен сам вдохнуть в данную форму соответствуюґщее содержание. Актер, который не в состоянии этого сделать, и сам проваливается и неминуемо тащит за собою в пропасть и всю постановку. Так часто и случалось, когда новые сценические форґмы, подсказанные режиссером, не были наполнены живым содерґжанием. Бывали, однако, точки, где новые опыты сливались со старыми достижениями; тогда актер старой школы как бы вновь находил себя, и тогда публика, принимая знакомую ей игру, знаґкомый ей способ выражения, думала, что принимает "новый театр".

П. М. Ярцев (см. "Золотое Руно", 1907, Љ 7-9, и газету "Лиґтературно-художественная неделя", Москва, 1907, Љ 1 и 2) отмеґчает, что "Сестра Беатриса" прозвучала мелодрамой. Актер, не имевший на своей палитре тех красок и звуков, которых добиґвался от него Новый театр, стал подделывать их. Новый тон, предложенный режиссером, превратился в мелодраматический (родственный тону Нового театра только тем, что тоже условен). По мнению Ярцева, актер еще не овладел своим искусством в плане Нового театра. Опыты нового театрального творчества ищут во всем созвучного опрощенного выражения и в искусстве актера характеризуются неподвижностью и музыкальностью. Муґзыкальность и неподвижность сами по себе не представляют форм, доселе не существовавших в сценическом искусстве: мелоґдрама была и неподвижна (монолог) и музыкальна (мелодеклаґмация). Новый театр так медленно движется по пути своих искаґний потому, что современный актер все еще сбивается на то, что ему доступно: и на мелодраму, и на мелодекламацию. Вот почему делается таким вредом для современного актера участие его в романтическом репертуаре, из которого он вытягивает элементы мелодрамы, и его постоянное тяготение к мелодекламации, котоґрая не требует от актера тех специальных знаний теории музыки, тех специальных изучений законов метра и ритма, которые так необходимы Новому театру.

Новый театр ждет прихода нового актера с целым рядом спеґциальных познаний в области музыкальной и пластической.

Когда актер Нового театра отдаст себя во власть ритма, это не значит, что ему придется заменить "темпераментную речь" так называемой "ритмической читкой". То, что у нас принято наґзывать "ритмической читкой", не имеет ничего общего с так назыґваемым "музыкальным чтением в драме" (по еще не опубликоґванной теории М. Ф. Гнесина) [169] . В "ритмической читке" заключеґны все недостатки мелодекламации. Музыка вводится обычно в драму лишь для поддержания "настроения", обыкновенно она ничем не бывает связана с элементами драматического действия; и в "ритмической читке" всякие повышения и понижения не соґвпадают с музыкальными особенностями, сокрытыми внутри проґизведения. В музыкальном чтении, предлагаемом новому актеру Гнесиным, ритм возникает непременно из строго установленной метрической канвы, чего никогда не бывает в так называемой "ритмической читке" и в пресловутой "мелодекламации". В муґзыкальном чтении, по Гнесину, есть моменты музыкальной инґтонации, здесь чтение переходит иногда в чисто музыкальное явґление, и тогда оно легко уживается с музыкальным сопровождеґнием.

Относительно ремарок необходимо заметить следующее: акґтеру не важно точно выполнить авторскую ремарку во всех ее подробностях, а важно раскрыть настроение, вызвавшее ремарґку. Пример: "вскочил разгневанный". Можно и не вскочить (наґрушение ремарки), но разгневаться (выполнение ремарки), можґно не суметь разгневаться (нарушение ремарки), но вскочить (выполнение ремарки). Актер всегда должен стремиться к первой комбинации. Ремарки необязательны и для режиссера, не только по тем же соображениям, но еще и потому, что ремарки всегда являются зависимыми от сценической техники того времеґни, когда писалась пьеса. Что могут дать современному режиссеґру, положим, ремарки издателей Шекспира его времени, когда теперь режиссер владеет более разнообразными средствами изоґбражения, более изощренной техникой. Авторские ремарки, всеґгда возникающие в зависимости от условий сценической техники, совсем не существенны в плане техническом и очень существенны постольку, поскольку они помогают проникать в дух произвеґдения.

"Снег" (III), "Комедия любви" (IV), "Привидения" (V), "Каин" (VI), "Крик жизни" (VII), "Эдда Габлер" (VIII), "В городе" (IX), "Трагедия любви" (XIV), "Куґкольный дом" (XVI), "Виновны - невиновны?" (XXIX) и "У царских врат" (XXX) - инсценированы были в приґемах одного принципа, с тою лишь разницей, что каждой из укаґзанных постановок присущи индивидуальные особенности монтиґровавшего ее художника [170] . Тем, кто не видел этих спектаклей и других, указанных в списке режиссерских работ, чтобы они могли составить ясное представление о методах инсценировок, считаю необходимым предложить "рефлективный" разбор некоторых поґстановок, вернее, описание, иногда подробное, иногда носящее хаґрактер рассмотрения только отдельных моментов постановки. Из группы указанных пьес, инсценированных в приемах одного принґципа, даются описания следующих постановок, как наиболее хаґрактерных: "Эдда Габлер", "Виновны - невиновны?", "Привидеґния" и "Крик жизни".

П. М. Ярцев [†††††††††††††††††††††] (см. "Литературно-художественная неделя", Москва, 1907, Љ 1) так описывает спектакль "Эдды Габлер":

"Петербургский театр предпочитал давать один фон для сцеґнической картины - живописный или просто колоритный. В коґстюмах вместо бытовой достоверности - красочное соответствие с фоном ("пятно") и некоторая составляющая между данными эпохи, среды, субъективностью художника, рисовавшего костюм, и внешним опрощенным выражением внутренней сущности дейґствующего лица. Для примера, костюм Тесмана ("Эдда Габлер") не соответствует определенной моде, и если есть в нем нечто от двадцатых годов прошлого столетия, то есть нечто и от нашего времени. Но в таком именно костюме (в покатых плечах просторґного пиджака, в предвзято большом галстуке, в широких, книзу резко суживающихся брюках) художник (Василий Милиоти) виґдел нечто "опрощенно-тесмановское", а режиссер подчеркнул это в движениях Тесмана и положениях в общей картине. В соответґствии с красками живописного фона, который для "Эдды Габґлер" писал Сапунов, Милиоти придал костюму Тесмана свинцово-серый колорит. В фоне были голубые краски стены, портьеры, неба, смотрящего в громадное плющом обвитое окно, и золото-соломенные краски осени на гобелене, занимающем всю стену, и в ажурных кулисах, которые спускались по бокам. Колориты коґстюмов всех действующих лиц составляли между собою и с фоґном созвучную гамму красок: зеленый (Эдда), коричневый (Левборг), розоватый (Тея), темно-серый (Бракк). Стол на средине, пуфы и длинный узкий диван-скамья по стене под гобеленом были покрыты голубою тканью, расцвеченною золотыми бликами, что придавало ей характер парчи. Громадное кресло направо от зрителя было сплошь укутано белыми мехами; такой же мех был брошен на диван под гобеленом и покрывал его часть; таґкая же золото-голубая материя спускалась с белого рояля на леґвой стороне, угол которого выступал из-за передней ажурной кулисы.

За правой передней ажурной кулисой - на постаменте, покрыґтом той же голубой материей,- выделялся профиль огромной зеґленой вазы, обвитой плющом. За нею предполагался камин, перед которым есть сцены Тесмана и Эдды и в котором Эдда сжигает рукопись Левборга. Камин определялся красноватым светом, заґгорающимся в нужные моменты пьесы.

К дивану под гобеленом с правой стороны была приставлена белая прямоугольной формы тумба с верхним ящиком, куда Эдда прячет рукопись; Левборг и Бракк в разное время кладут на эту тумбу свои шляпы; на ней лежит зеленый ящик с пистолетами, когда он не лежит на столе.

В небольших белых и зеленоватых вазах - на рояле, на столе, на постаменте у большой вазы - цветы,- главным образом беґлые хризантемы. Хризантемы в складках меха по спинке кресла. Пол покрыт темно-серым сукном, мягко расписанным голубыми и золотыми красками. Небо написано особо и спускается за проґрезанным окном. Два неба: денное и ночное (4-й акт). В ночном небе горят спокойные холодные звезды.

Сцена раскрыта на 14 аршин, глубина сцены 5 аршин (узкая и длинная полоса); поднята на особых подмостках и возможно придвинута к рампе. Освещена рампой и верхним соффитом.

Эта странная комната (если это - комната) - меньше всего, конечно, старомодная вилла генеральши Фальк. Что означает ее ни на что не похожая обстановка, которая дает ощущение голуґбой, холодной, увядающей громадности? Почему с боков - там, где должны быть двери или не должно быть ничего, если комната продолжается за сукно портала,- спускаются ажурные золотиґстые занавески, за которые уходят действующие лица и из-за коґторых появляются? Разве бывает так в жизни, разве писал так Ибсен?

Так не бывает, и Ибсен так не писал. Постановка "Эдды Габлер" на сцене Драматического театра "условна". Ее задача - отґкрыть перед зрителем пьесу Ибсена необычными, особыми приґемами сценического изображения, и впечатление голубой, холодґной увядающей громадности (только это впечатление) от живоґписной части постановки было в задаче театра. Театр видел Эдду в холодных голубых тонах, на фоне золотой осени. Вместо того чтобы писать осень за окном, где он дал голубое небо,- он дал ее золото-соломенные краски на гобелене, на тканях, в ажурных кулисах. Театр стремился к примитивному, очищенному выражеґнию того, что чувствовал за пьесой Ибсена: холодная, царственґная, осенняя Эдда.

В сценическом изображении "Эдды Габлер" (искусство актеґра, режиссерский план) театр ставил те же задачи: минуя достоґверность, принятую "жизненность" - путем условных, малопоґдвижных mise en scene, экономии жестов и мимики - скрытым внутренним трепетом, наружно выражающимся в загорающихся или тускнеющих глазах, в мелькающей, змеящейся улыбке и т. п.,- подчинить зрителя своему внушению. Длинная полоса сцены, подчеркнутая ее мелкостью, давала возможность широких планов, и режиссер применял их, ставя двух переговариваюґщихся на противоположных концах сцены (начало сцены Эдды и Левборга в 3-м акте), широко их рассаживая на диване под гоґбеленом (Тея, Эдда, Левборг во 2-м акте). Иногда (особенно во втором случае) это было мало мотивировано, но это было в свяґзи с впечатлением холодной величавости, которого добивался театр. Громадное кресло в белых мехах - своеобразный трон для Эдды: в нем и около него она ведет большую часть своих сцен. Театр рассчитывал, что с впечатлением от Эдды зритель свяжет ее трон и унесет с собою это сложное неотделимое впечатґление.

Бракк связан с постаментом у большой вазы: здесь сидит он, положивши нога на ногу, охватив руками колена, и, не сводя глаз с Эдды, ведет с ней острый, искристый турнир. Он заставляет вспоминать фавна. Бракк вообще движется по сцене и занимает и другие планировочные места (как Эдда, как и все действующие лица), но поза фавна у постамента так же с ним связана, как с Эддой ее трон.

Стол-постамент для застывающих фигур, которые театр стреґмится оттиснуть в памяти зрителя. Когда Левборг во 2-м акте вынимает рукопись, он стоит у портьеры в глубине сцены; Эдда, Тесман - также на втором плане, Бракк у правой кулисы; центр сцены (стол) остается пустым. Подчиняясь желанию удобно переґлистать объемистую рукопись, Левборг делает движение к столу и со словами: "Тут я весь" - задумывается, выпрямившись и поґложивши руку на развернутую на столе рукопись. Через нескольґко секунд он уже, перелистывая страницы, объясняет подошедґшему Тесману содержание своей работы. Но <в> неподвижные одинокие секунды перед тем Левборг и его рукопись одиноко выґдвигаются перед зрителем. И должны сказать ему то, что за слоґвами: заставить его смутно и тревожно чувствовать, - что есть Левборг, что связано в Левборге с его рукописью и в рукописи Левборга с трагедией Эдды.

Первая сцена Левборга и Эдды проходит также за столом. Левборг и Эдда на протяжении всей этой сцены сидят рядом - напряженные, застывшие - и смотрят вперед перед собой. Их тихие волнующие реплики ритмично падают с их губ, которые чувствуются сухими и холодными. Перед ними горит пламя пунґша (у Ибсена норвежский "холодный пунш") и стоят два стакаґна. Ни одного раза на протяжении всей длинной сцены они не изменяют направления взгляда и неподвижных поз. Только со словами: "Так и в тебе жажда жизни!" - Левборг делает резкое движение к Эдде. Но этим сцена обрывается и скоро заканчиґвается.

С точки зрения достоверности немыслимо, чтобы Эдда и Левґборг вели так свою сцену, чтобы когда-нибудь какие-либо живые люди могли так разговаривать друг с другом. Зритель слушает здесь диалог, как бы обращенный к нему - зрителю; зритель все время видит перед собой лица Эдды и Левборга, читает на них их тончайшие ощущения, в ритме однозвучно падающих слов чувствуется за внешним произносимым диалогом внутренний скрытый диалог предчувствий и переживаний, которые не выґражаются словами. Зритель может позабыть слова, которые говорили здесь Эдда и Левборг друг другу; но он не должен забыть их внушений, которые оставила в нем сцена Эдды и Левґборга".

Художник Ю. М. Бонди описывает спектакль "Виновны - невиновны?" так [171] :

"При постановке пьесы Стриндберга была попытка ввести деґкорации и костюмы в непосредственное участие в действии пьесы.

Для того нужно было, чтобы всё, каждая мелочь в обстановке выражала что-нибудь (играла свою определенную роль). Во мноґгих случаях, например, прямо пользовались способностью отдельґных цветов определенно действовать на зрителя. Тогда некоторые лейтмотивы, проходившие в красках, как бы открывали (показыґвали) 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 [172] ; общий цвет всей картины - черный; черной материей только что завешено большое разноцветное окно; на столе стоит шандал с тремя свечами. Морис вынимает галстук и перчатки, подаренные ему Жанной. Первый раз появляется желґтый цвет. Желтый цвет становится мотивом "грехопадения" Моґриса (он неизбежно при этом связан с Жанной и Адольфом). В пятой картине, когда, после ухода Адольфа, Морису и Генриґетте становится очевидным их преступление,- на сцену выносят много больших желтых цветов. В седьмой картине Морис и Генґриетта сидят (измученные) в аллее Люксембургского сада. Здесь все небо ярко-желтое, и на нем силуэтами выделяются сплетенґные узлы черных ветвей, скамейка и фигуры Мориса и Генриетты,

С желтым цветом сплетались и другие цвета: например, красґный цвет Генриетты (вернее, не самой Генриетты, а той роковой роли, которую она призвана была сыграть). Все остальные красґки аккомпанировали им и помогали проявляться нужным сочетаґниям.

Вообще, моменты зрительные были на протяжении всего предґставления связаны в одну систему; получалось некоторое равноґвесие; при нарушении одного из элементов системы вся она долґжна была рухнуть.

Нужно заметить, что пьеса вообще была трактована в мистиґческом плане, и самый спектакль носил траурный характер: он посвящался памяти А. Стриндберга. При этом все декорации (и все действие) были заключены в широкую траурную раму; в глубине этой рамы ставились и вешались ажурные экраны, изоґбражавшие комнаты ресторанов, стволы деревьев на кладбище, деревья в аллее сада. За ними натянуты были прозрачные - сплошного цвета - материи. Они освещались сзади, но фигуры актеров выступали силуэтами только на фоне желтого неба. Сцеґна должна была иметь постоянно вид картины. Фигуры актеров, декорации, бутафория и мебель были отодвинуты от линии рамґпы на второй и третий планы. Вся широкая площадка переднего плана (просцениум), сильно затемненная благодаря отсутствию рампы, оставалась все время свободной; на просцениум выхоґдили актеры только тогда, когда фигуры их должны были быть оторваны от общего действия пьесы, и тогда их речи звучаґли как бы открытые ремарки. В связи с этим руководители спектакля хотели и все действие (игру актеров) построить на принципе неподвижности; заставить звучать самые слова пьесы и всю динамику действия перенести и заключить в моменты лиґний и цветов".

"В городе" (IX). См. описание этого спектакля в Љ 2 "Лиґтературно-художественной недели", 1907, статья П. М. Ярцева "О старом и новом театре. Бытовая пьеса в "условном" театре. Поучительные трудности".

В "Привидениях" (V) и в "Каине" (VI) (в этой пьесе вопреки ремаркам автора) подчеркивается единство места. Пьесы разыгрываются без занавеса. Осуществить этот прием помогло исключительно удобное устройство сцены в полтавском театре, на котором я летом 1906 года делал ряд опытов, повторенных потом (в новых вариантах) в Театре В. Ф. Комиссаржевской и позже в Александрийском театре ("Дон Жуан"). В полтавском театре рампа легко разбирается, место, предназначенное для оркестра, искусно застилается полом в уровень со сценой; образуемая таґким образом эстрада создает сильно выдвинутый в зрительный зал просцениум. "Благодаря устранению занавеса зритель остаетґся все время перед одной обстановкой действия. Этим лучше соґхраняется и поддерживается определенное впечатление, получаеґмое от драмы" (см. <газету> "Полтавский работник", 1906, Љ6).

"Крик жизни" (VII). В инсценировке этой пьесы был сдеґлан опыт дать преувеличенные масштабы сценической обстановґки. Громадный диван, тянувшийся (параллельно рампе) через всю сцену, слегка, конечно, сокращенную, должен был своей тяґжеловесностью, массивом своих давящих форм изобразить inte-rieur, в котором всякий вошедший мог показаться как бы стиснуґтым и уничтоженным чрезмерной властью вещей. Обилие ковров, гобеленов, диванных подушек, усиливает это впечатление. - Преґодоление чеховских настроений во имя фатального и трагическоґго. Громкие звуки речи не мешают тонкостям мистически углубґленного тона. Приемы гротеска во всем, где страсти достигают высшего напряжения. Опыт эпически-холодного рассказа со сцеґны, почти бесстрастного, без подчеркивания в нем отдельных деґталей для усиления соседних с ним страстных сцен. Так назыґваемые на языке сцены "переходы" или предшествуют речам акґтеров, или их завершают. Всякое движение актера рассматриґвается, как танец (японский прием), даже тогда, когда оно не вызвано волнением.

"Смерть Тентажиля" (I). Об инсценировке этой пьесы см. в статье "К истории и технике Театра". К сообщенному в этой статье следует прибавить, что все представление шло в соґпровождении музыки. Как внешние эффекты сценария метерлинковской пьесы, как, например, вой ветра, прибой волн морских, гул голосов, так и все подчеркнутые режиссером особенности "внутреннего диалога", изображались не иначе, как с помощью музыки (оркестра и хора a capella [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] ). Те нюансы, которые достиґгались оркестром и хором, ими от репетиции к репетиции удержиґвались; отдельные тонкости, быть может, частью исчезали или изменялись, но основное, что было найдено и установлено дирижеґром (И. А. Сац), держалось прочно в исполнении оркестра и хора. Этому помогала партитура. Между тем с актерами дело обґстояло иначе. То, что добыто было в одних условиях (репетициґонный сарай в Мамонтовке), не только изменилось в подробноґстях, но совсем исчезло в новых условиях (театр у Арбатских ворот). В то время как в пластических движениях была относиґтельная устойчивость (очевидно, для этого актеры располагали какими-то средствами), в ритме и интонациях актеров замечаґлась крайняя неустойчивость. И тут виной вовсе не различие размеров двух репетиционных сцен. Для устойчивого произнесеґния речей актерам недоставало графической записи (подобия нот). Когда актеры и оркестр сведены были для совместной реґпетиции, отсутствие нотной графики сказалось особенно отчетлиґво, как величайший недостаток драматического театра, в тех слуґчаях, когда он берется за пьесы, заключающие в себе самих муґзыку или исполняемые в сопровождении музыки. Промелькнувґший в то время вопрос о необходимости найти средство так или иначе закреплять найденный ритм и найденные интонации актерґских читок остался неразрешенным. М. Ф. Гнесин, независимо от Театра-студии, начал работать над разрешением этого вопроса. Впоследствии Гнесин, в сезоне 1908/9, в моей петербургской Стуґдии [173] , в прочитанном для ее учеников курсе обосновал теорию "музыкального чтения в драме". По методу Гнесина ученики Стуґдии исполняли отрывки из "Антигоны" Софокла и "Финикиянок" Еврипида. Летом 1912 года, в Териоках, в Товариществе актеров, художников, писателей и музыкантов Гнесин продолжал свой курс и готовил целый спектакль, к сожалению, не состоявшийся. Впервые (со времен античной древности) имелось в виду в этот вечер сделать опыт строгого применения в драме принципов муґзыкального искусства.

"Вечная сказка" (X). "Действие происходит на заре истоґрии". План, который был нарисован режиссером, вылился из приемов детского театра. На стол высыпается груда кубиков разґных размеров, лесенок, колонн четырехугольных и круглых. Надо построить из этого материала сказочный дворец. Сначала возниґкает площадка, на которой будут поставлены два трона. Так как в этой постройке все случайно, все подсказывается нервной тоґропливостью ловких рук ребенка-строителя и прирожденной споґсобностью его к чудной архитектуре, из кубиков и ступеней, от боков главной тронной площадки строятся две узенькие лесенки, ведущие двумя крылами на верхние площадки, невидимые зритеґлю. Позади тронов, обращенных к зрителю en face, и позади двух крыльев лестницы длинные четырехгранные колонны образовали ряд узких длинных окон и большую главную дверь, поместивґшуюся на той же стене, где окна (детская рука допускает эту неґсообразность). Чтобы троны не могли опрокинуться с площадки назад, когда заиграют фигуры Короля и Королевы, широкую арку главного входа надо завесить кусочком парчи или цветной тряпочки, чем придется. С главной площадки вниз ведут три-чеґтыре ступеньки на узкую полоску (в ширину всей постройки) и еще четыре ступеньки, еще ниже, на следующую узкую полоску. Вся постройка кончилась, потому что не хватило строительного материала. Впрочем, есть еще две круглые колонны; из них можґно сделать две боковых тумбы для шандалов со свечами, котоґрые будут заменены восковыми спичками. Из цветной бумаґги придется вырезать по три верхушки дерев по бокам лесенок и узкую полоску неба; на небе потом будут наклеены золотые звезды.

"Для "Вечной сказки" декорации и костюмы на холстах были написаны Денисовым. (См. П. М. Ярцев, "Золотое руно", 1907, Љ 7-9). Сказка голубая, спокойная, эпически-простая. Фон - интрига придворных - был намеренно бледен и упрощен. "Вельґможи" располагались в симметрическом порядке на лестнице - все похожие друг на друга; в конце третьего акта в узких разґрезах окон показывались только их головы, одна над другой. В окрасках каждой из этих ролей было затушевано почти все субъективное. Это был хор: правый - приверженцы Короля, леґвый - его противники. Сцена заговора (группа: Канцлер и четвеґро вельмож) происходила на фоне среднего правого плана у лестґницы. Сливаясь с фоном, застывшая группа производила впечатґление барельефа. Сцены Короля, Сонки, Канцлера, Шута, Богдара и девушек (как и вельможи, девушки делились на две группы: сочувствовавших Сонке и противных ей) происходили на ступенях переднего плана; почти все центральные сцены Короля и Сонки - на трехаршинной площадке перед тронами. Здесь принцип "неґподвижности" применялся на очень длинных, окрашенных повыґшенным и многословным лиризмом сценах. И нужно было много темперамента для того, чтобы играть, а не читать их при таких условиях.

Темперамент был показан хорошими актерами, игравшими "Сказку", и само собою вылился в чистейшую мелодраму, охотно принятую публикой. Все свежее и вдохновенное, что хотел покаґзать здесь театр, утонуло в многословной и вздернутой лириґке текста и за игрой прямолинейно-мелодраматической. Живоґписный фон пьесы, так же как ее режиссерский план, здесь оказались в стороне от исполнения. Никакого "символа" театр здесь... не собирался "показывать", как писали в московских газетах, а хотел показать "Вечную сказку" Пшибышевского. Хотел же сжать ее, внешне опростить, расположить в строгих линиях, чтобы сосредоточить ее смысл, весь в словах и длинґных диалогах".

Теперь, ретроспективно, легко взвесить ошибки и достижения. Ошибки лежат почти все в том, что работа в исканиях новых техґнических приемов шла над материалом исключительно неблагодарным. Чтобы избежать близких подобий формальной действиґтельности, театр вместе с Пшибышевским стремился оторваться от земли, но желанную простоту (в путях исканий), во имя котоґрой стремилось ломать копья новое искусство, текст превращал в нежеланный дешевый "модернизм".

Какой оставила по себе след постановка "Вечной сказки", чиґтаем у Ланда: "Жизненность декораций - руководящая идея Стаґниславского, декоративность актера - руководящая идея Нового театра. Реальность постановки у первого; постановочность игры - у второго. Суть в декоративности актера. Отсюда некоторая криґсталлизация его игры, отсюда определяющая всю постановку idee mattresse [јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] мимических лейтмотивов. Актер не "играет" всю полґноту и разнообразие жизни изображаемого лица; он передает стилизованно, декоративно какой-нибудь мимический лейтмотив, закрепленную позу, кристаллизованный жест. Как вырезанный из картона силуэт упрощает портрет, так упрощает этот стиль игру, психологию действующего лица, обедняет ее, но при том и схемаґтичнее, четче ее определяет". Юрий Беляев, в общем не одобрявґший постановку, единственный намекнул на идею детского театра, отметив вельмож, напоминавших ему не то карточных валетов, не то профили старых монет [174] .

"Сестра Беатриса" (XI). "Сестра Беатриса" была поґставлена в манере, в которой написаны картины прерафаэлитов и художников раннего Возрождения. Но было бы ошибкой дуґмать, что постановка имела в виду повторить колорит и положеґния кого-нибудь из художников этой эпохи. В рецензиях, после постановки, авторы их искали в ней отражения самых разнообґразных художников; упоминали и Мемлинга, и Джотто, и Боттиґчелли и многих других.- В "Беатрисе" был заимствован только способ выражения старых мастеров; в движениях, группах, аксесґсуарах и костюмах был лишь синтез линий и колоритов, встреґчающихся в примитивах. Описание этого спектакля находим у Максимилиана Волошина ("Лики Творчества, I - Театр сонное видение". <II - "Сестра Беатриса" в Театре В. Ф. Комиссаржевской", газ. "Русь", Спб., 1906, 9 декабря>) и у П. Ярцева ("Спектакли Петербургского Драматического театра", "Золотое руно", 1907, Љ 7-9):

"Готическая стена, в которой зеленоватый и лиловатый камень смешан с серыми тонами гобеленов и которая чуть-чуть поблеґскивает бледным серебром и старым золотом... Сестры в серо-голубых обтянутых платьях и безобразных чепцах, так выделяюґщих щеку. Мне при виде их все время снились фрески Джотто во Флорентийском соборе - это дивное успение святого Франциска, во всей его беспощадной реальности и идеальной красоте. Я был влюблен во сне в эту католическую Богоматерь, так напомнивґшую мне ту, которую я видел в Севилье, я чувствовал ужас грешґного тела земной Беатрисы, сквозившего из-под ее багряных лохґмотьев" (М. Волошин).

"Сестры составляли одну группу - общий хор: ритмично, одґновременно они произносили свои реплики: "Мадонна исчезла!", "Статую украли!", "Стены будут мстить!". В сцене экстаза (2-й акт) Сестры сплетались, расплетались, простирались на плитах часовни, сливались в восторженный крик: "Сестра Беаґтриса святая". С момента, когда хор за сценой и звон колоколов замирали, Сестры - все на одной линии - опускались на колени и поворачивали головы к часовне. С порога часовни опускалась Мадонна - уже в монашеском одеянии (Беатрисы и с золотым кувшином в руках. Одновременно - на противоположной стороґне - появлялись три странника-юноши, с длинными тонкими поґсохами, в коричневых одеждах (с "врубельскими" лицами) и опуґскались на колени, поднимая руки над головой Мадонна медленґно, под аккорды органа, проходила по сцене, и при ее приблиґжении Сестры склоняли головы. Подойдя к группе странников, Мадонна поднимала золотой кувшин над их воздетыми руками... Нищие группировались в разрезе, за которым предполагались монастырские ворота. Они группировались очень тесно - передґний план на коленях - все с плоско протянутыми к Мадонне руґками. Когда Мадонна, опустив корзину, поворачивалась к ним и, поднимая благословляющие руки, обнаруживала под плащом Беатрисы одежды Мадонны - нищие делали примитивный жест наивного изумления: открывали ладони приподнятых рук. В третьем акте группы Сестер у умирающей Беатрисы напомиґнали мотивы "снятия со креста" в живописи примитивистов" (П. Ярцев).

Ритм строился из строго выработанной длительности пауз, определявшейся отчетливой чеканкой жестов. Примитивный траґгизм прежде всего очищался от романтического пафоса. Напевґная речь и медлительные движения всегда должны были скрыґвать под собой экспрессию, и каждая, почти шепотом сказанная фраза должна была возникать из трагических переживаний. Деґкорации были поставлены почти у самой рампы, и все действие происходило так близко, что у зрителя невольно создавалась илґлюзия амвона.

В проекте режиссера, оставшемся (за отсутствием средств у театра) не исполненным, было покрыть всю переднюю часть и низ сцены, выходящий в зрительный зал, полированным (напомиґнающим палисандровое) деревом, для того, чтобы здесь совсем оторванные от живописного панно актеры могли еле слышно леґпетать нежные, но трепетные речи метерлинковского текста.

Намек на условную манеру в игре актеров, принятую в "Сеґстре Беатрисе", читаем у Ярцева: "Не только в третьем акте, в группе Сестер, окружавших умирающую Беатрису, игуменья, целуя ноги Беатрисы, склонялась к ним своею щекою,- и Беллидор в первом акте целовал Беатрису углом губ".

"Чудо св. Антония" (XII). Разве Метерлинк, на мануґскрипте "Смерть Тентажиля" сделавший пометку "для театра маґрионеток", ставит непременным условием, чтобы пьеса его разыгґрывалась только марионетками? Когда значительно позже Метерґлинк пишет "Жизнь пчел" и "Чудо св. Антония", особенно отчетґливо проступает его миросозерцание, так совпадающее с миросоґзерцанием другого романтика, который имел столь же сильное тяготение к марионеткам,- Э.-Т.-А. Гофмана. Смотреть на мир так, как смотрел на него Гофман и каким видит его Метерлинк, значит смотреть на него как на театр марионеток. "Люди только марионетки, которых приводит в движение Судьба, как Директор Театра Жизни" (С. Игнатов, Э.-Т.-А. Гофман. Личность и творчество [175] ). Для того чтобы сгустить ироническое свое отношеґние к действительности, Метерлинку, как и Гофману, нужен театр марионеток, но не только он. Если бы живой актер сумел игрой своей передать глубочайшую иронию автора еще какими-нибудь средствами, не только слепым подражанием марионетке, это было бы не менее значительно. Таких средств у актера нет пока. И поґдражание театру марионеток в спектакле "Чудо св. Антония" - прием не для создания актера-куклы, который должен заменить живого человека в Новом театре. Прием этот взят как лучший способ отразить жизнь в свете миросозерцания Метерлинка. "На большой сцене реального мира мы тоже марионетки, управляеґмые невидимой рукой" (С. Игнатов). И вот театр марионеток всплывает как маленький мир, являющийся наиболее ироническим отражением мира действительного. В японских театрах до сих пор движения и позы марионеток считаются идеалом, к которому следует стремиться актерам. И тут, я убежден, любовное отґношение к марионетке надо искать в мудром миросозерцании японца.

Марионетки, которых показал театр в постановке "Чудо св. Антония", не должны были быть смешными, сколько страшныґми и даже кошмарными. Пьесу эту можно было бы сыграть без приемов театра марионеток, сыграть как "высокую комедию", просто, без подчеркивания иронической улыбки автора после каждой реплики, но тогда театр не сделал бы самого главного, не дал бы в спектакле трагических впечатлений в конечном резульґтате. Если часто в исполнении актеров звучал, к сожалению, воґдевиль, то это случалось оттого, что формы сценические, предлоґженные режиссером (прямолинейность и шаржированность), были поняты близкими к тому, что когда-то уже было на сцене. Но воґдевильные приемы здесь только внешне близки, как внешне близґки мелодрама и мелодекламация к тому новому, что искал театр в "Сестре Беатрисе". Если бы актеры шли до конца по пути ноґвого приема, они позади себя оставили бы грубые, почти фарсовые тона, и там, например, где надо было подчеркнуть (и гримом и голосом) отталкивающую животность Гюстава, Ашиля, Кюре и Доктора, актеры нашли бы именно в приемах марионеток все нужные краски для того, чтобы грубые маски актеров рядом с ложем покойницы в саване могли оказаться в одном плане.

"Балаганчик" (XIII). Вся сцена по бокам и сзади завеґшана синего цвета холстами; это синее пространство служит фоґном и оттеняет цвета декораций маленького "театрика", построґенного на сцене. "Театрик" имеет свои подмостки, свой занавес, свою суфлерскую будку, свои порталы и падуги. Верхняя часть "театрика" не прикрыта традиционным "арлекином", колосники со всеми веревками и проволоками у публики на виду; когда на маленьком "театрике" декорации взвиваются вверх, в настоящие колосники театра, публика видит все их движение.

Перед "театриком" на сцене, вдоль всей линии рампы, оставґлена свободная площадка. Здесь появляется автор, как бы служа посредником между публикой и тем, что происходит на маленьґкой сцене.

Действие начинается по сигналу большого барабана; сначала играет музыка, и видно, как суфлер влезает в будку и зажигает свечи. При поднятии занавеса "театрика" сцена его представляет собой трехстенный "павильон": одна дверь слева от зрителя, друґгая посредине, справа окно. На сцене параллельно рампе длинґный стол, за которым сидят "мистики" (описание сцены "мистиґков" см. в статье "Балаган"); под окном круглый столик с горґшочком герани и золотой стульчик, на котором сидит Пьеро. Арґлекин впервые появляется из-под стола "мистиков". Когда автор выбегает на просцениум, ему не дают договорить начатой им тиґрады, за фалды сюртука кто-то невидимый оттаскивает его назад за кулисы; он оказывается привязанным на веревку, чтобы не смел прерывать торжественного хода действия на сцене. "Грустґный Пьеро (во второй картине) сидит среди сцены на скамье", позади стоит тумба с амуром. Когда Пьеро кончает большой свой монолог, скамья и тумба с амуром, вместе с декорациями, взвиґваются на глазах у публики вверх, а сверху спускается традициґонный колоннадный зал (Н. Н. Сапунова). В сцене, когда с криґками "факелы!" появляются маски из-за кулис, бутафоры дерґжат две железки с пылающим бенгальским огнем, и видно не только пламя, но и две руки, держащие железки.

"Действующие лица производят только типичные жесты, если это Пьеро, он однообразно вздыхает, однообразно взмахивает руґками",- отметил Андрей Белый ("Символический театр" <подзаголовок: "К гастролям В. Ф. Комиссаржевской".- Газ. "Утро России", М., 1907, 28 сентября>).

На первой "беседе", предшествовавшей постановке, Г. И. Чулков читал о пьесе доклад, часть которого была потом напечатана в "Молодой жизни". Љ 4 (17 декабря 1906).

"Жизнь Человека" (XVII) [176] . Пьеса поставлена была мною без декораций, как их обыкновенно принято понимать. Вся сцена завешена была холстами; не так, однако, как это было в "Балаганчике",- там холсты развешивались на обычных планах, занимаемых декорациями; здесь завешены были самые стены теґатра, самые глубокие планы сцены, где обыкновенно изображаґются "дали". Убраны были совсем: рампа, соффиты и всяческие "бережки". Получилось "серое, дымчатое, одноцветное" пространґство. "Серые стены, серый потолок, серый пол". "Из невидимого источника льется ровный, слабый свет, и он так же сер, однообґразен, одноцветен, призрачен и не дает ни теней, ни светлых блиґков". Здесь читается пролог. Затем занавес открывает глубокую тьму, в которой все неподвижно. Секунды три спустя перед зриґтелем начинают вырисовываться контуры мебели в одном углу сцены. "Как кучка серых прижавшихся мышей, смутно намечаґются серые силуэты старух". Они сидят на большом старинном диване и на двух креслах по бокам его. Сзади дивана ширма. Позади дивана лампа. Силуэты старух освещаются лишь светом, падающим из-под абажура этой лампы. Так и во всех других картинах. Из одного источника света ложится на какую-нибудь часть сцены световое пятно, которого хватает только на то, чтоґбы осветить около него размещенную мебель и того актера, коґторый поместился близко к источнику света. Затянув всю сцену серой мглой и освещая лишь отдельные места, притом всегда только из одного источника света (лампа за диваном и лампа над круглым столом в первой картине, люстра на балу, лампы над столами в сцене пьяниц), удалось создать у зрителей представлеґние, будто стены комнат на сцене построены, но их зрители не видят, потому что свет не достигает стен.

На освобожденной от обычных декораций сцене роль мебели и аксессуаров становится более значительной. Теперь только хаґрактер мебели и аксессуаров определяет характер комнаты и ее настроения. Выступает необходимость показывать на сцене меґбель и аксессуары в подчеркнуто преувеличенных масштабах. И всегда очень мало мебели. Один характерный предмет замеґняет собою много менее характерных. Зритель должен запомнить какой-то необычайный контур дивана, грандиозную колонну, каґкое-то золоченое кресло, книжный шкаф во всю сцену, громоздґкий буфет, и по этим отдельным частям целого дорисовать фантаґзией своей все остальное. Понятно, облики людей нужно было лепить четко, как скульптуру, и гримы давать резко очерченныґми; актерам невольно пришлось повторять в фигурах ими предґставляемых людей то, что любили подчеркивать в портретах Леоґнардо да Винчи и Ф. Гойя.

Костюмы, к сожалению, не были в руках художника (их подґбирал готовыми из театрального гардероба Ф. Ф. Комиссаржевский, заведовавший монтировочной частью Театра В. Ф. Комиссаржевской). При освещении сцены из одного источника света особенно значительную роль играют костюмы, и в моментах сиґлуэтных фасоны являются весьма ответственным элементом.

Исходной точкой замысла всей постановки явилась ремарка автора: "всё как во сне". ("Далеким и призрачным эхом пройґдет перед вами жизнь человека".)

Эта постановка показала, что не все в Новом театре сводится к тому, чтобы дать сцену, как плоскость. Искания Нового театра вовсе не ограничиваются тем, чтобы, как это многие думали, всю систему декораций свести до живописного панно, а фигуры актеґров слить с этим панно, сделать их плоскими, условными, барельґефными.

"Пелеас и Meлисанда" (XIX) и "Победа Смерти" (XX). Оба эти спектакля рядом четко наметили два пути в метоґдах инсценировок. Живопись и фигура актера в одном плане ("Пелеас и Мелисанда"). Что отсюда проистекает см. в статье "К истории и технике Театра". В "Победе Смерти" фигура актеґра, выдвинутая на просцениум, была поставлена в один план со скульптурой. Опыт выдвинул новую проблему. "Массовые сцены, поставленные реально, поражали контрастом с "горельефностью" прежних постановок" (А. Зонов. <Летопись театра на Офицерґской. Сборник> "Алконост", <кн. I, Спб., 1911> стр. 71). Если говорить о "горельефности", так именно здесь, а не "в прежних постановках" ("...группа близ Короля, замирающая вдоль тяжеґлых столбов дворца, подобно каменным гирляндам человеческих фигур на стенах древних соборов". А. Воротников. "Золотое руно", < 1907, Љ 11-12, стр. 108>). Эта горельефность и дала свободу реалистической трактовке основной ситуации трагедии. И уж, конечно, режиссер никогда не стремился соединить принґципы театра "старого" с принципами марионеток, как это указаґно было в письме ко мне В. Ф. Комиссаржевской (9 ноября 1907) [177] .

"Автор хотел, по-видимому, переступить, в сцене оргиастического исступления толпы вокруг прекрасной Альгисты, заветную черту, "разрушить рампу". И это было бы возможно осуществить не только в зрелище, но и в действии, продолжив лестницу сцеґны до уровня зрительного зала, совершив трагическую игру в круге зрителей" (< Газета > "Товарищ", <Спб.> 8 ноября 1907 [178] . Сцена была во всю ширину покрыта ступенями, паралґлельными линии рампы. Оставалось только спустить их вниз в партер. Театр испугался этого, оставшись на полпути в стремлеґнии своем перешагнуть черту рампы.

"Арлекин, ходатай свадеб" (XXVI). Арлекинада, соґзданная автором исключительно для сцены и имеющая целью возґродить Театр Масок, была инсценирована в традиционных приґемах, добытых изучением сценариев commedia dell'arte. Репетиґциями руководили одновременно автор и режиссер таким образом: автор, являвшийся в данном случае реконструктором старой сцены, давал mise en scene, движения, позы и жесты, как он их нашел описанными в сценариях импровизированной комедии; реґжиссер, присочиняя новые трюки в стиле традиционных приемов, связывая элементы старого театра с вновь сочиненными, стреґмился 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 установленґными моментами пьесы, актеру дана полная свобода сочинять игру ex improvise Свобода актера является, однако, относительґной, потому что она подчинена музыкальному рисунку оркестроґвой партитуры. От актера, играющего арлекинаду, требуется осоґбенная чуткость по отношению к ритму, а также большая гимнастичность и умение владеть своим темпераментом. Эквилибристиґка актера, делающая его ремесло ремеслом акробата, является необходимой потому, что гротеск общего замысла ставит перед актером такие задания, которые могли быть по плечу лишь акроґбату.

Вместо всяких декораций - две простые, художником распиґсанные ширмы, поставленные на некотором расстоянии одна от другой и заменяющие дома Панталона и Доктора (за этими ширґмами, становясь на столы, помещенные позади ширм, появлялись Панталон и Доктор, кивающие друг другу в сцене мимического разговора их о бракосочетании Доктора с Аурелией). Всегда симґметрия в расположениях действующих лиц относительно друг друга. Акробатичность движений актеров. Нарочито грубая буфґфонада в установленных или являющихся ex improviso "шутках, свойственных театру": удары противника в лицо кончиком башґмака, переодевания волшебника с помощью традиционного колґпака и подвязной бороды, унос со сцены одного другим на спине, палочные удары, отрубание носа деревянным мечом, драки, прыжки в зрительный зал, танцевальные и акробатические номеґра, кувыркания Арлекина, показывания носов из-за кулис, прыжґки и поцелуи, заключительный уход "всех актеров, вытянувшихся в ряд шеренгой, с комическими кивками публике. Ритмическая размеренность движений. Маски. Выкрики и визги при прощальґном убеге. Введение коротких фраз в отдельные моменты наиґвысшей напряженности действия.

Прежде чем прийти к инсценировке, которую можно было признать достаточно завершенной, необходимо было испробовать несколько вариантов. Характерным вариантом, впоследствии отґмененным, следует отметить тот, где сцена делилась условно на три плана: просцениум, первая площадка (на одну ступеньку выше просцениума) и вторая площадка (на две ступеньки выше просцениума); обе площадки были узкие, наподобие тротуаров, тянувшихся из одной кулисы в другую, вдоль линии рампы. Кажґдый из планов имеет особое свое назначение в ходе действия. Так, например, в параде, когда автор, говорящий пролог, назыґвает действующее лицо, актер, имя которого произносится, выґступает с заднего плана вперед, в то время как остальные персоґнажи остаются на верхней площадке. Появление одного из вариґантов было результатом перемены музыки г. Шписа фон Эшен-брука на музыку г. де Бур (по Гайдну и Арайе). Музыка первого композитора мешала нюансам импровизаций, музыка второго поґмогала раздвигать нюансы сюжета. И так как у автора и реґжиссера не было никаких побочных заданий, кроме того, чтобы представить типичную арлекинаду, крепко связанную с традицияґми Театра Масок, то далеко не безразлично было, какая музыка будет служить движениям данной арлекинады.

Новые мизансцены явились также однажды благодаря тому, что арлекинада представлялась на квадратной эстраде в концертґном зале; причем эстрада была поставлена так, что между бокоґвыми краями эстрады и боковыми стенами зала оставались проґмежутки, не замещенные полом эстрады; по бокам ее оставались провалы; это давало возможность Арлекину делать прыжки с эстрады и появления как бы deus ex machina [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] . Еще один вариґант: арлекинада была однажды представлена (в доме Ф. Сологуґба) актерами в смокингах, фраках и бальных костюмах; причем добавлением к современным костюмам служили лишь типичные атрибуты commedia dell'arte: маска, бубен, палочка Арлекина, головные уборы, оттеняющие ту или иную особенность характеґра. (Описание спектакля "Арлекин, ходатай свадеб" см. у Михаиґла Бабенчикова: "Териокский театр Товарищества актеров, музыґкантов, писателей и живописцев", "Новая студия", 1912, Љ 7. Там же описание спектакля "Поклонение кресту", второй реґдакции.)

"Поклонение кресту" (XXVIII). Пьеса эта ставилась два раза. Первая постановка, в Башенном театре у Вячеслава Иванова, описана Евг. Зноско-Боровским в Љ 8 "Аполлона" за 1910 г. В териокской постановке общие принципы были те же. Отличалась главным образом внешняя сторона: разработка декоґраций и mise en scene. И здесь все было упрощено до крайности; никаких декораций, в сущности, не было. Стремились создать лишь такую обстановку, которая бы помогала игре актеров и в которой лучше всего мог выявиться дух Кальдерона.

Сцена была устроена в виде большого белого шатра; через заднее полотно его разрезанное на узкие вертикальные полосы, входили на сцену и убегали со сцены актеры. Этот белый занаґвес, с нарисованным на нем длинным рядом синих крестов, явґлялся символической границей, отделявшей место действия катоґлической пьесы от внешнего (враждебного) мира. На верхнем полотне шатра, в образовавшихся по бокам треугольниках, были нарисованы звезды. По бокам сцены стояли высокие белые фонаґри; в них за матовой бумагой горели маленькие лампы, но фонаґри стояли лишь как символы фонарей, а сцена освещалась верхґними и боковыми соффитами (рампы не было). Никаких перемен декораций не происходило. Только во второй хорнаде [179] , для того чтобы показать, что действие происходит в монастыре, два отроґка, под однотонный звон колокола за сценой, вносили и ставили большие белые трехстворчатые ширмы, на которых был нарисован строгий ряд католических святых. Вообще строгость, мрачность и простота достигались тем, что все было оставлено белого цвеґта: рисунки на шатре и на ширмах (очень простые и строгие) были сделаны только контуром синей краской. Зрителю должно было стать ясно, что здесь декорациями не изображалось ничего; здесь играют только актеры. Обстановка - это только страница, на которой записан текст. Поэтому все, что было связано с обґстановкой, передавалось заведомо условно.

Актеров не привязывали к деревьям (деревьев на сцене не было совсем): они просто прислонялись к двум столбам, ограниґчивающим на переднем плане сцену (и принадлежащим к зданию театра); веревка, надетая им на руки, связать их не могла, так как висела на них петлей свободно. Крестьянин Хиль, который должен был прятаться в кустах, заворачивался просто занавеґсом. В конце пьесы раненному насмерть, бегущему по сцене Эусебио "дорогу преграждает крест". Так буквально и было: в тот момент, когда Эусебио готов был уже упасть, синий деревянный крест был вынесен и поставлен перед ним отроком, одетым в черное.

"Орфей" (XXXVII) ставился по партитуре, изданной в 1900 году у A. Durand (Orphee et Euridice, Tragedie-Орёга en trois actes. Musique de Gluck. Poeme de Moline d'apres Calsabigi. Texte allemand de Max Kalbeck. Texte italien de Giovanni Pozza. Publie par Melle F. Pelletan, C. Saint-Saens et Julien Tiersot avec le concours de M. Edouard Barre. Paris. A. Durand et Fils, Editeurs, 4 Place de la Madeleine). В основу этой партитуры легла та обраґботка оперы, которую Глюк сделал для парижской сцены, когда он десять лет спустя после венской постановки (1762) имел уже более совершенную редакцию своей трагедии. Роль Орфея, напиґсанную раньше для контральто, теперь должен был петь тенор. Первая постановка оперы в этой редакции состоялась в присутґствии автора в 1774 году с Лё Гро в роли Орфея.

Только с 1859 года появляется новая партитура с Орфеем-контральто. С легкой руки Берлиоза, которому поручена была переделка оперы для Полины Виардо, и новая редакция (для контральто) получила широкое распространение. Сен-Сане полаґгает, что эту традицию нельзя считать шагом вперед. Создавая роль для кастрата в Вене, Глюк делал лишь уступку требоваґниям времени. Он это достаточно доказал, когда порвал со стаґрой школой и взялся за переделку первой рукописи.

При постановке на Мариинском театре можно было бы предґставить "Орфея" в тех костюмах, в каких исполнялась эта трагеґдия на сценах времен Глюка, можно было бы, с другой стороны, дать зрителям полную иллюзию античной действительности. Оба толкования казались художнику и режиссеру неверными, так как Глюк искусно сумел поместить реальное с условным в одном плаґне. На Мариинском театре пьеса рассматривалась как бы сквозь призму той эпохи, в которой жил и творил автор. Все было подґчинено стилю антика, как его понимали художники XVIII века.

В смысле техники в этой постановке удалось провести деление сцены на два плана, строго разграниченные: просцениум, где не было писанных декораций, где все было убрано лишь расшитыми тканями, и задний план, предоставленный власти живописи.

Особенно важное значение было придано так называемым плаґнировочным местам: пратикабли, поставленные на тех или иных местах, сами собой определяют расположение групп и пути переґдвижений фигур. Так, во второй картине проложен по сцене путь Орфея в Ад с большой высоты вниз, а по бокам этого пути, впеґреди его, даны два больших скалистых выступа. При таком разґмещении планировочных мест фигура Орфея не сливается с масґсою фурий, а доминирует над ними. Два больших скалистых выґступа по обеим сторонам сцены обязывают компоновать хор и балет не иначе, как в форме двух тянущихся из боковых кулис вверх групп. При этом картина преддверья Ада не раздроблена на ряд эпизодов, а в ней синтетически выражены лишь два боґрющихся движения: движение стремящегося вниз Орфея, с одной стороны, и с другой - движение фурий, сначал грозно встречаюґщих Орфея, а затем смиряющихся перед ним. Здесь размещение групп строго предопределено распределением всех планировочных мест, выработанных художником и режиссером.

Хор в Элизиуме был удален за кулисы. Это дало возможность устранить обычную в операх дисгармонию в движениях двух, пока еще не сливающихся частей оперной сцены: хора и балета. Если бы хор был оставлен на сцене, сразу бросилось бы в глаза, что одна группа поет, другая группа танцует, а между тем в Элизиуме однородная группа (les ombres heureuses [††††††††††††††††††††††] ) требует от актеров пластики одной манеры.

Во второй сцене третьего действия Амур, только что воскресив Эвридику и произнеся последнюю фразу своего речитатива: "Je viens vous retirer de cet affreux sejour; jouissez desormais des plai-sirs de l'amour!" [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] ,- выводит Орфея и Эвридику из каменистых уступов второго плана (заполненного пратикаблями) на условный ковер просцениума. Когда Орфей, Эвридика и Амур выступают на авансцену, позади них пейзаж закрывается расшитым занавесом (главным), и заключительное трио этой сцены актеры поют, как концертный номер. Пока трио исполняется, за занавесом декоґрация "La Sortie des Enfers" [јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] сменяется декорацией Апофеоза, который открывается тотчас по окончании трио, по знаку Амура.

<А. К. ЛЯДОВ> (1914 г.)

15 августа умер А. К. Лядов (род. 29 апреля 1855). В рукописях покойного, разобранных А. К. Глазуновым, не нашлось ни одного листика с записью музыки к задуманному балету "Лейла и Алалей" по сценарию, сочиненному для А. К. Лядова Алексеем Ремизовым. М. И. Терещенко, игравший весьма значительную роль в судьбе императорского Мариинского театра в сезоне 1910-1911 (когда благодаря энергии М. И. Терещенко была осуґществлена ранее задуманная художником А. Я. Головиным поґстановка "Орфея"), имея в руках сценарий А. Ремизова, периодиґчески собирал у себя для осуществления балета "Лейла и Алаґлей" следующих лиц: А. К. Лядова, А. М. Ремизова, А. Я. Голоґвина, Вс. Э. Мейерхольда и М. М. Фокина. Разрабатывая соґвместно детали постановки и совершенствуя подробности сценаґрия, эта группа лиц была свидетелем того, к какому грандиозноґму музыкальному произведению готовил себя А. К. Лядов. А. К. Лядов не умер для тех, кто знает детские и народные песґни его для женского хора, его прелюды, мазурки, колыбельную и "бирюльки" для фортепиано, его Requiem из "Сестры Беатрисы" Метерлинка [180] , но эта преждевременная смерть такого исключиґтельного композитора вызвала неутешное горе у тех, кто ждал для современного балетного театра новой зари. Такой зарей неґсомненно могла явиться "русалия" [181] "Лейла и Алалей" с музыкой А. К. Лядова. По плану А. К. Лядова пьеса "Лейла и Алалей" должна была ачать собою совсем особого рода представление; недаром и А. М. Ремизов назвал свой сценарий не балетом, а "русалией". Этот спектакль готовился вывести наш балетный теґатр на тот путь к "морю-океану", к которому ремизовская Наречница привела Алалея и Лейлу. Этот спектакль дал бы, конечно, нашему балету ту счастливую долю, которой нет теперь в нем: нет в нем того "златорукого солнца", "возносящего руки над миром", и молчат наши уста, нечему сказать "здравствуй, солнце!" Такие исключительные дарования в среде балетмейстеров, артиґсток и артистов, какими располагает балетная труппа императорского Мариинского театра, и так мало радостей дают им русґские композиторы. А. К. Лядов готовил им великую радость, но радости этой не суждено было засиять.

В задуманной работе А. К. Лядова больше всего заботило "Море-океан" ("шумело море-океан, как гусли, со звоном полоґводья звонко, по литым серебряным струнам била волна, бежала говорливая, несла их счастье"). А. К. Лядов унес с собою в моґгилу два варианта к "Морю-океану", уже носившиеся в его муґзыкальном царстве. Говорят даже, он кому-то играл на фортеґпиано эти варианты. Представление должно было начаться высоґкой ноткой на скрипке. "Загорается звездочка!" - говорил А. К. Лядов. "Судьба - решительница любви и смерти - сводит на разречье рек две предназначенные друг другу души - двух странников, вышедших на землю в их первый день. Я - Лейла. Я - Алалей". А. К. Лядову представлялось необходимым изобраґзить встречу Лейльг и Алалея такою нежною ноткой, которую можно бы доверить какому-то великому скрипачу.

Кроме громадного таланта, каким обладал А. К. Лядов, он был замечателен еще тем, что умел быть внимательным к обаяґнию других талантов. Его тянуло к тем, кто был юнее его, левее его в искусстве. Он любил замечательного нашего Скрябина. Когда кто-нибудь отрицал в Скрябине выдающегося пианиста, А. К. Лядов утверждал, что он не знает, кого он больше любит в Скрябине: композитора или пианиста, настолько замечательным считал А. К. Лядов Скрябина и композитором, и пианистом.

<А. Н. СКРЯБИН> (1915 г.)

Трагически, как большинство гениальных людей, умер А. Н. Скрябин. Это случилось в Москве 14 апреля 1915 года. К записанному тексту "Предварительного действия", к этому пробному фрагменту перед Мистерией оставалось записать уже совсем готовую в голове музыку; и только что показался близким день осуществления мечты о сотворении Мистерии, как смерть скосила поэта-музыканта. И вот последним опусом становится маленький прелюд, а не Мистерия, строению которой Скрябин отдал все свои силы. Но удивительно: в траур облекся мир муґзыкантов и мир поэтов. Только почему не видим мы траурных знамен на так называемых Театрах-Храмах? Почему борющиеся с Театром-Зрелищем и лепечущие о каких-то Театрах-Храмах, поґчему эти люди, пытающиеся из-за "складок Арлекина" выдвигать время от времени фигуры благость несущих, не прокричали, что вот умер единственный, кто уже держал в руках своих столько достижений в области мистериального. Потому что строители этих так называемых Театров-Храмов не считали, да и не смели считать Скрябина своим. Дело в том, что этому единственному раньше всех открылся весь смысл двух путей в области сценичеґских действий: дилемма или Театр, или Мистерия встала перед Скрябиным еще в ранний период его творчества. После первой симфонии с ее заключительным гимном искусству-религии Скряґбин начал было писать оперу, но вдруг прервал свою работу, и с тех пор он будто дал кому-то крепкий зарок раз навсегда поґрвать с Театром. Человек, обреченный на подвиг творения "Миґстерии", не мог, не должен был служить Театру. Пути Мистерии и пути Театра не слиянны. Вот завет так неожиданно покинувґшего нас гениального творца набросков "Предварительного дейґствия".

СВЕРЧОК НА ПЕЧИ, ИЛИ У ЗАМОЧНОЙ СКВАЖИНЫ (1914-1915 гг.)

"Кочкарев. ...да что она делает теперь? Ведь эта дверь, верно, к ней в спальню? (Подходит к двери.)

Фекла. Бесстыдник! говорят тебе, еще одевается.

Кочкарев. Эка беда! что ж тут такого? ведь только посмоґтрю и больше ничего. (Смотрит в замочную скважину.)

Жевакин. А позвольте мне полюбопытствовать тоже.

Яичница. Позвольте взглянуть мне только один разочек.

Кочкарев (продолжая смотреть). Да ничего не видно, госґпода. И распознать нельзя, что такое белеет, женщина или поґдушка. (Все, однако ж, обступают дверь и продираются взгляґнуть.)"

В этом отрывке гоголевской "Женитьбы" заключено все то, что мне хочется сказать о публике, наконец-то нашедшей для себя свой идеальный театр. И как только, вникнув в приведенный отрывок, уловишь сходство между женихами, наперебой идущими к замочной скважине, и публикой этого идеального театра, так тотчас же станет легко определить - что это за театр?

Каждый человек - один больше, другой меньше - подвержен неизлечимой болезни, вследствие которой его неудержимо тянет к замочным скважинам. Подслушивать чужие разговоры, загляґдывать с панели в окна нижних этажей, бежать в круг любитеґлей уличного скандала, стремиться в залы судов на сенсационные процессы, не пропускать без прочтения открыток, адресованных на имена друзей и знакомых, поднимать утерянные письма, гониґмые ветром, и непременно прочитывать их, заглядывать в листки через плечо пишущего - вот сладострастные влечения людей.

"Бесстыдник! говорят тебе, еще одевается".- "Эка беда! ...ведь только посмотрю и больше ничего".

И даже тогда, когда ничего не видно, "все, однако ж... продиґраются взглянуть".

Нашлись такие театральные директора, которые хорошо сумеґли использовать эту особенность человеческой натуры (это стреґмление к замочным скважинам) и создали театр, который заґдался единственной целью: удовлетворить этому величайшему любопытству людей в отношении ко всему обыденному, скандальґному, интимному. И не оттого ли, что мне вдруг стало ясным, что именно иа этих подленьких черточках человеческой натуры игґрают директора наших театров, мне сейчас особенно противно это наименование: "интимный" театр. Для меня это звучит сейчас так же точно, как обывательская фраза: "состоит в интимных отношениях с NN". Один московский журналист, говоря об одном из московских театров, определяет характер представлений осоґбенными словами: "принудительно-интимный", вероятно, потому так, что первый ряд зрителей удален от сцены всего аршина на три. Какое счастие попасть к замочной скважине так близко.

Когда просматриваешь рецензии об одном из таких интимных представлений, как уместны такие замечания: "Минутами забыґвалось, что сидишь в театре, что это только представление, а не жизнь" ("Время"); "это - ряд жанровых картин", "эту атмосфеґру интимности, уютности не передал в такой степени ни один теґатр" ("Русские ведомости"); "притихла шумная, говорливая пубґлика премьеры, погасли огни, в зале наступила черная темнота" ("Речь", Л. Гуревич); "Сцена, когда вся семья - муж, жена и служанка - всматриваются с нежными, сияющими лицами в спяґщего ребенка, невольно вызывает у зрителя мягкую улыбку - столько в ней естественности и художественной теплоты" (ibid. [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] ); "такое утешение проливает он (этот спектакль) в сердце" (ibid.); "получается какая-то душевная ванна" ("Новости сезона"); "Что здесь является теми дрожжами правды, которые заставляют наши сердца вздыматься в каком-то восторге, а наши глаза лить слезы умиления?" ("Речь", А. Бенуа); "...пусть даже глупо - но, боже мой, как хорошо, как чисто, как душисто" (ibid.); "именно искусґства почти не видно в N, в NN же оно и вовсе отсутствует" (ibid.).

Да, вызванное на сцену с единственной целью - предоставить зрительному залу "полюбопытствовать" - и не может быть исґкусством. "Мы попали в круг семейной драмы", мы попали к саґмой замочной скважине. Спектакль такого порядка есть один из гех миллионов вариантов по ту сторону дверей, сколько на свете замочных скважин.

\* \* \*.

Крэг по поводу привидений в трагедиях Шекспира писал: "Факт их присутствия исключает реальное толкование трагедий, в которых они появляются; Шекспир их сделал центром своей безграничной фантазии, а центральная точка фантазии, как в кругообразной геометрической фигуре, контролирует и обусловґливает каждую малейшую точку окружности" [†††††††††††††††††††††††] .

Фантастическое у Диккенса в его рассказах есть именно тот центр, который "обусловливает каждую малейшую точку окружґности". Если понадобилось инсценировать рассказ этот, неужели только для того, чтобы двигать перед зрителем фигуры для щеґкотания его любопытства? Такой камин невозможен у Диккенса, ибо ни он, ни все вокруг не обещает никаких чудесных появлеґний. Когда Джон Пирибингль берется за ружье в последней карґтине, мрак на сцене ничему не помогает. Снятые с натуры неодуґшевленные предметы немы в этой постановке. Волей вымысла веґщам не придано тех "образов", без которых им нет места рядом с живыми людьми Диккенса. Такие предметы, какими показали нам их художники Либаков и Узунов, уместны только рядом с натуральными людьми Сушкевича, приглашенными им в качестве живой иллюстрации к диккенсовским образам ("сказочно-оживґшие картинки", радуется Л. Гуревич). В этом-то и "роется грех всякой переделки и грех всякого постановщика переделок: в том, что при такой операции всплывает на сцену во всей своей силе иллюстрация, явление совершенно несовместимое с натурой подґлинного театра. Театр никогда ничего не иллюстрирует. Театр, как всякое искусство, сам в себе всё произрастает. Вот почему всякий истинный драматург создавал всегда только тот мир, коґторого нельзя принять вне рамок сцены. В той обстановке, котоґрую мы видели, ни сверчок, ни чайник не могут принимать никаґкого участия в действии людей. Разве в игрушечном магазине Дойникова (повторенном Либаковым и Узуновым) смотрят на вас стеклянные глаза кукол? А у Диккенса они смотрят.

Когда зрители забывают, что они находятся в театре, когда они забывают, что это только представление, когда им становится очевидным, что это сама жизнь, о, тогда!., смотрите, как ведут себя зрители такого театра, согласно описанию одной газеты: "Зрители перестают кашлять, сморкаться, разговаривать, эта инґтимность не нарушается внешними поводами, посторонними вмеґшательствами" ("Русские ведомости"). "Все пришли и отдыхаґли". Ну, еще бы. Такой предоставлен комфорт: к замочной скваґжине подставлено мягкое кресло, "зал погружен в черную темноґту", и можно, не краснея, глазеть, как кто-то одевается. А когда "нельзя распознать, что такое белеет, женщина или подушка", тогда Бенуа говорит: "я не много знаю примеров такого полного слияния реалистического и фантастического, как здесь".

\* \* \*

Евг. Адамов в письмах своих из Москвы ("День", 7 марта 1915), сравнивая постановку "Сверчка на печи" в Студии Художеґственного театра и "Каждого Человека" у Ф. Ф. Комиссаржевского [182] , заявляет: "Постановка "Каждого Человека" гораздо "инґтереснее", что и говорить. И публика понимает это, и критик не может не признать. Однако того чистосердечного волнения, того энтузиазма, какой я видел в "Студии", в театре Крмиссаржевского нет и следа"... Не было, видите ли, "того, что нужно публике". И автор письма, торопясь вместе с публикой к замочной скважиґне, пытается так утешить покинутого публикой директора театра с искусством: "Будем справедливы к служению будущему. Если в настоящем это только частный успех, только подготовительная "орнаментальная" (?) работа, если в ней нет законченного целоґго, то не только для самоотверженно идущих новыми путями, но и для театра это залог дальнейшего успеха". Мы не видели "Каждого Человека", но предпочтем театр с искусством, но без публики, театру с публикой, но без искусства, ибо мы знаем, что после того, как "все обступили дверь и продрались взглянуть", явился Кочкарев с вестью: "чш... кто-то идет",- и все "отскочиґли прочь". Всякому бесстыдству бывает конец.

БЕНУА-РЕЖИССЕР (1915 г.)

1

Упоминая о постановках "классических" пьес, "которые продеґфилировали за последнее время" перед публикой [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] , Бенуа торґжественно заявляет: "роковая ошибка" всех этих постановок и заґключается именно в том, что лица, их ставившие, заботились больше всего об "иллюзии старинности" или о создании так наґзываемой "стильности". Так как среди других постановок с "роґковой ошибкой" Бенуа упомянул постановку мольеровского "Дон Жуана" на сцене Александрийского театра (1910 г.), мне представляется необходимым (почему - это станет ясным из дальнейшего) сказать, что ни "иллюзии старинности" (в том смысле, как ее понимает Бенуа), ни "стильности" художник Гоґловин и режиссер Мейерхольд не искали. А что ими искалось и что, по признанию людей, которым они верят, в постановке мольеровского "Дон Жуана" удалось им осуществить, мне пришлось уже однажды писать [183] , и мне нет надобности сейчас повторять это. Когда Бенуа указывает нам, куда идти от "роковых ошибок", чтобы впредь выступать с постановками, свободными от них (этих "роковых ошибок"), то он старается ввести нас в свое поґнимание и "истинного стиля" и "истинной историчности" так: "перед нами самая стихия искусства, которая есть правда [јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] , коґторая отвечает настоятельной ненасытной потребности нашей души познать жизнь во всей ее сложности" [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] . Мы решительно отказываемся следовать за Бенуа на пути к им открытой "правґде" в искусстве, так как и постановкой мольеровского "Мнимого больного" [184] , и постановкой трех драм Пушкина Бенуа не только теоретически, но и на деле, во всей полноте, раскрыл нам свое понимание задач искусства Театра. Встав на защиту своей поґстановки от обвинений со стороны тех, кто выступил за Пушкина против Бенуа, последний в своих доводах pro [††††††††††††††††††††††††] захотел опереться на Пушкина ("О драме" и письма к Раевскому), но, к сожалеґнию, Бенуа нашел и заучил не те отрывки из Пушкина, которые должны были хоть немножко подкрепить маститого живописца на пути к национальному театру. Не желая следовать за Бенуа, коґторому, как он давно показал, закрыты все пути к подлинному русскому театру, мы спешим, однако, указать на то место из опубликованного Пушкиным манифеста [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] , которое опрокидывает всю театральную эстетику Бенуа, опирающуюся на "подлинное чувство жизни, искренность, правду" [јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] , "живое переживаґние" [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] , на "познание жизни во всей ее сложности" [†††††††††††††††††††††††††] . Обґращаем внимание Бенуа на то место, где Пушкин с сожалением говорит: "мы всё еще повторяем, что прекрасное есть подражаґние изящной природе, и что главное достоинство искусства есть польза" [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] .

Когда Бенуа отверг сценическое истолкование мольеровского "Дон Жуана" на Александрийской сцене, нам было решительно все равно, какого мнения держится о нашей постановке маститый художник [јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] . Я ношу при себе золотую дощечку, которую одґнажды принес мне один из моих друзей; "вот,- сказал он,- хорошая защита против театральных рецензентов"; на дощечке вырезаны такие строки Пушкина:

"...Читая разборы самые оскорбительные, старался я угадать мнение критика, понять со всевозможным хладнокровием, в чем именно состоят его обвинения.- И если никогда не отвечал я на оные, то сие происходило не из презрения, но единственно из убеждения, что для нашей литературы il est indifferent [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] , что такая-то глава "Онегина" выше или ниже другой" [185] . Принял я тогда этот подарок-талисман со словами: "Беру, хоть я и не Пушкин" (совесть моя чиста: я, как видите, оказался скромнее художника, раздающего аттестаты). Прочитав фельетон Бенуа о "Дон Жуане", я не забыл воспользоваться своим талисманом, положил его перед собой и мне стало ясно: "il est indifferent" для русского театра, что Бенуа почел постановку мольеровского "Дон Жуана" "балетом в Александринке" [186] . И я забыл скоро не только о существовании злого фельетона, но даже о самом его злом авґторе. Теперь я вижу мудрость пушкинского "il est indifferent". Прошло пять лет, и Бенуа, метавший отравленные стрелы в александрийского "Дон Жуана", утверждает сам его прочное существование. Навсегда ли? О, это всецело зависит от того, не придется ли у лодки (на борту ее значится "эстетика Бенуа"), на которой плывет по морю печатного слова Бенуа, переставить паґруса по ветру, так часто меняющему свое направление.

Каким же образом случилось, что Бенуа утвердил прочное существование мольеровского "Дон Жуана" на Александрийской сцене?

Пусть как на суде. По вопросам, которые я буду задавать,- кому надо, тот будет угадывать, для каких конечных выводов ставлю такие вопросы:

Почему тогда, когда Бенуа смотрел "Дон Жуана" в нашем толковании, он не сказал себе: "какая ересь в запретах прикаґсаться к Мольеру [††††††††††††††††††††††††††] или в приказаниях так (как то постановили ученые люди) и не иначе... его... понимать?" Прошу заметить: теперь так говорит Бенуа в ответ критикам пушкинского спекґтакля.

Почему тогда, когда Бенуа смотрел "Дон Жуана" в нашем толковании, он не сказал еще и это: "близоруким поклонникам (Мольера) чужда мысль, что Мольер [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] тем и Мольер, что он цеґлый мир, что граней в нем без числа, и что поэтому к нему можно подходить с самых противоположных сторон. А главное - именґно так и нужно делать" [јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] ?

Когда Бенуа смотрел "Дон Жуана", отчего тогда не заявил он о том, что не следует "запрещать живые подходы [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] к поэту, чтобы видеть в каждом таком подходе нечто кощунственное, требующее общественного протеста" [†††††††††††††††††††††††††††] .

Отчего тогда Бенуа не заявил, что для самых этих отдельных случайных оплодотворений "дерзкие попытки вскрытия и подхоґды с новых сторон... играют решающую роль. Они снова вспахиґвают общественное сознание, после чего последнее снова и может принять семена красоты и истины" [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] ?

Почему?

В то время Бенуа никак не мог предположить, что ему когда-нибудь придется: во-первых, драпироваться в плащ театрального новатора и, во-вторых, стрелять из-под этого плаща в тех самых, в рядах которых он недавно состоял (пристроившись, по-видимоґму, на время, только ради защиты "классиков" от "прикосновений недостойных рук").

Но тут мы становимся свидетелями игры с подменами в гофмановском духе.

Если Бенуа пишет: "все горе в том, что Пушкин превратился в классика, иначе говоря, он для русского общества уже не раґдующий, не живой творец, не близкий к душе человек, а некий жупел и застылый кумир, требующий особых надоевших ритуаґлов" [јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] , то знайте,- это Бенуа идет войной на Бенуа. Потому что (можно с уверенностью сказать) в России, даже и в медвежьем углу, не найдется человека, для которого Пушкин стал "уже не радующим, не живым творцом". Другое дело, если в написанном Бенуа слово "Пушкин" заменить словом "Мольер", тогда может выйти то, что надо: сообщение о том, что в 1910 году был такой требовавший надоевших ритуалов театральный критик. Имя этоґго критика - Бенуа. У него тогда к Мольеру [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] выработаґлось академическое, иначе говоря, раболепное и тупое отношение, которое уже свело и Гёте, и Шекспира, и Данте - всех самых жиґвых, всех самых ценных - в потемки святилищных тайников, не многим отличающихся от потемок кладовых или архивов".

Неужели автор "Балета в Александринке" подпишется под этим? Конечно, нет, - и тогда снова придется зачеркнуть "к Мольеру" и снова написать "к Пушкину". Но мало ли что было пять лет тому назад?! Бенуа тогда еще не освобождал из-под груґды архивных залежей Пушкина. Бенуа тогда освобождал классиґка Мольера из цепких рук новаторов и, освобождая, отдавал его "на поедание учителей словесности" [††††††††††††††††††††††††††††] . А чтобы не казаться голословным, Бенуа (в период времени между рецензией о "Дон Жуане" на Александринке и последними своими статьями в "Речи" в защиту пушкинского спектакля) представил публике "Мнимого больного", инсценировав его "классически" [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] .

Тогда (в дни постановки мольеровского "Дон Жуана" на Александрийском театре) Бенуа был охранителем "классических" традиций на сцене, теперь (в дни постановки пушкинского спекґтакля) Бенуа восстает против "классических" традиций.

Ничего нет странного. Противоречие было бы только в том случае, если бы Бенуа, в 1910 году выступивший против "оживґления" "классиков", в 1915 году, принявшись за такое "оживлеґние", инсценируя Пушкина, пошел путем дерзаний. Тогда, конечґно, Бенуа пришлось бы сознаться в измене прежним лозунгам.

Но как же? И против "оживленного Мольера" - что-то напиґсано, и фраза "мне ли не знаком истинный стиль Мольера" - сказана, и плащ театрального новатора на плечах, и стрельба по своим из-под плаща театрального новатора открыта.

Может быть, здесь - человек стареющий, которого перегоґняют или талантливые молодые (Гончарова), или люди одного с ним поколения, но не теряющие молодости (Головин), брюзжит, когда мечту его осуществляют так, как надо, другие, не он сам ("мне ли не знаком истинный стиль Мольера")?

И как же: в теории всплывают такие фельетоны, как "Балет в Александринке", на практике возникают такие постановки, как "Мнимый больной"?

На практике - натуралистическая постановка (пушкинский спектакль), в теории (фельетоны о нем в "Речи") - признание, будто ничего нет в постановке натуралистического.

Хоть бы знать, сколько фигур в этой игре с подменами выґставил нам Бенуа-Фреголи [187] ?

Приходит счастье, кладет в руки перлы - маленькие драмы Пушкина. Этим счастье и кончается. Приходит месть. Искусство мстит за измену (разве "Мнимый больной" Бенуа не измена после "Дон Жуана" в Александринке и после "Мещанина во дворянстве" Сапунова - Комиссаржевского? [188] ). Бенуа хотел взять в руки перлы, но они рассыпались. Режиссер-художник драпиґруется в тогу новатора, а на сцену выплывают фантомы мейнингенцев.

В этот раз тога новатора осталась только для прогулок по газетным столбцам. Месть за измену так велика, что оставляет маститого художника в каком-то странном ослеплении. Читавґший фельетоны Бенуа и пришедший на пушкинский спектакль сбит с толку: "весь raison d'etre [јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] Художественного театра вообґще в смелости, с которой он подходит к каждому, будь то самому классическому, произведению"... "в этом зачастую причина, почеґму творчество его так ошеломляет" [\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] . Читаешь и не веришь. Но ведь так могла бы написать, например, Гончарова, поставившая Гольдони в Московском Камерном театре [189] , если бы вздумала защищать от кого-нибудь свои замыслы. Прочитавший дифирамґбы Бенуа по адресу Московского Художественного театра, как театра опытов и дерзаний, в связи с постановкой пушкинского спектакля, прочитавший это до спектакля, прийдя на спектакль, уйдет разочарованным.

Инсценировка пушкинских драм явление до такой степени баґнальное, что даже трудно понять, как поднялась у Бенуа рука написать по поводу этого спектакля так, как будто он действиґтельно является образцом каких-то дерзаний.

Бенуа восклицает: дай бог ему (Художественному театру) сил, энергии и смелости и впредь дерзать, дерзать и дерзать!..

Дерзать? Какое же дерзновение снова возвращаться к спосоґбам мейнингенского Кронека, когда русский театр успел занести в свою летопись целый ряд постановок, которые, с тех пор как были у нас мейнингенцы, далеко увели нас в сторону от дебрей натурализма. В том же Художественном театре стоит вспомнить "Гамлета", хоть и не всецело крэговского [190] , вспомним целый ряд замечательных достижений в "Драме жизни". Не будем даже гоґворить о других театрах, где еще до сих пор памятны работы Сапунова, где так недавно обещал столько чудес Стеллецкий ("Снегурочка", "Царь Федор Иоаннович"), где только что блеснула Гончарова.

2

"Художественный театр есть орган чересчур вещественных маґтериальных исканий, почти что обывательской психологии". Такое мнение исходит не от Бенуа, но Бенуа на всякий случай присоедиґняется к нему: "чтобы это мнение было абсолютно лишено всяґкого смысла - это нельзя сказать. В нем есть доля истины". Есть доля истины в укоре Художественному театру: "даже Мольґер и Гольдони уже вам не по плечу. Вы исказили их преизбытком вещественности, натуралистическим утяжелением, где же вам помышлять о Софокле, Гёте, Шекспире и Пушкине?" [†††††††††††††††††††††††††††††]

В этом мнении есть доля истины, так говорит Бенуа.

Не таится ли в присоединении Бенуа к нему желание взвалить вину в неудаче на Художественный театр?

Откуда явилось такое утверждение, которое никогда так ясно не звучало во всей своей верности прежде и которое так верно звучит в отношении пушкинского спектакля: драмы Пушкина исґкажены "преизбытком вещественности, натуралистическим утяжеґлением"? А это: "Художественный театр есть орган чересчур вещественных материальных исканий, почти что обывательской психологии"?

"В этом мнении есть доля истины", - говорит Бенуа. А сам Бенуа? Смотрите, каков: он может носить в голове своей иные представления об "идеальном" сценическом исполнении и Мольеґра, и Гольдони, и Пушкина, нежели те, которые он "сообща с Художественным театром" передал в пушкинском спектакле.

Бенуа не питал иллюзий насчет того, что Пушкин "в Московґском Художественном театре получит и легкость, и музыку, и импровизационный блеск, и стыдливое чувство меры" [‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] .

Поставив рядом два напева (один о Художественном театре как "органе чересчур вещественных материальных исканий" и другой о том, как Бенуа может, если захочет, носить иные предґставления об "идеальном сценическом исполнении Пушкина"), я начинаю бояться вот чего: что если подойти к Бенуа в упор и сказать ему: как это вы, Александр Николаевич, войдя в Художеґственный театр после того, как там уже работали и Крэг ("Гамґлет") и Добужинский ("Где тонко, там и рвется" и "Николай Ставрогин") [191] , как же вы, явившийся заменить в этом театре господ Симовых, не до себя подняли театр, а сами пошли на ряд компромиссов: стали снова насаждать мейнингенство, явление саґмое вредное из всех, что знал Художественный театр?

Если такое сказать Бенуа, он ответит (я уверен) так: "разве это я хотел показать?" - и не замедлит свалить всю вину неудаґчи и на театр и на актеров. И не замедлил. Смотрите в "Речи" у Бенуа: 1) "Кое-что из такого правдоподобия [јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] перепало и на долю пушкинского спектакля - помимо моего желания и помимо сознания я воли самого театра, просто в силу "застарелой привычґки" [\*] . 2) "В своих эскизах я постарался держаться простейших

"Тристан и Изольда" Р. Вагнера. Декорации художника А. Я. Головина Мариинскии театр. 1909 г.

"Орфей" Х.-В. Глюка. Эскиз декорации. Художник- А. Я. Головин. Мариинскии театр. 1910 г.

"Дон Жуан" Мольера. Александрийский театр. 1910 г.

Дон Жуан - Ю. М. Юрьев

Сганарель - К. А. Варламов

Эскиз декорации. Художник - А. Я. Головин

Первый вечер Студии Вс. Мейерхольда.

Эскизы костюмов. Художник - А. В. Рыков. 1915 г.

"Гроза" А. Н. Островского. Эскиз декорации. Художник - А. Я. Головин. Александрийский театр. 1916 г.

Эскиз костюма Катерины. Художник - А. Я. Головин

"Маскарад" М. Ю. Лермонтова. Александрийґский театр. 1917 г. Эскиз декорации второй карґтины. Художник - А. Я. Головин

Сцена из девятой картины

"Маскарад" М. Ю. Лермонтова. Страница из режиссерского экземпляра В. Э. Мейерхольда

схем, ясных линий, уравновешенных масс и ограничил бутафорґскую часть до минимума" [†] . В теории задача разрешена довольґно просто ("решение представлялось в теории довольно простым"). Но "во время осуществления на практике встретились несколько неожиданных и чисто технических затруднений" [‡] .

Бенуа пытается свалить вину еще и на актеров, несмотря на то, что так торжественно нас уверил, что актерам в пушкинском спектакле сознательно дана величайшая свобода.

"Добиваться ее (пушкинской легкости) - это значило бы преґувеличивать меру своих средств, рассчитывать найти в людях исключительно талантливые черты, присущие лишь таким одиноґким гениям и богам, как Пушкин или Моцарт" [ј] . Актеры Художественного театра оказались только "талантливыми". Вот если бы они были гениальны, о, тогда можно было бы этой самой пушкинской легкости добиться.

Но самое страшное вот где... Бенуа говорит: "Произошло соґединение двух независимых начал, при полном сохранении за каждым этой его независимости и без каких-либо компромиссов по существу. Получилось нечто вроде взаимного обогащения и обмена веществ" [\*\*] .

Надо совершенно не знать существа театра, чтобы сказать таґкое. Две ярко выраженные индивидуальности (Художественный театр и Бенуа) сходятся, берутся совместно за постановку Пушґкина и... не сливаются в единую силу, а каждый сохраняет свою независимость. "Без каких-либо компромиссов"? Кто поверит? - Да вот... один уже сознается, заявляя о каких-то "иных предґставлениях", об "идеальном" сценическом исполнении Пушкина. Это ли не компромисс? Мочь носить иные представления об инґсценировке пушкинских драм, и не захотеть их реализации. Здесь, вижу, компромиссничал один Бенуа.

Мы знаем репутацию Художественного театра: когда театр этот захочет, он умеет следовать за художником, даже так далеґко, как далеко вел его случайный гость - Эдвард Крэг. Мы не имеем никаких оснований думать, что в пушкинском спектакле Художественный театр заранее определил художнику какую-то границу, за пределы которой он отказывался следовать за ним.

"Получилось нечто вроде взаимного обогащения и обмена веґществ" [††] . Не знаю, что выиграл Бенуа; мы видим, как Художеґственный театр от этого процесса проиграл. Бенуа вернул Худоґжественный театр к тому положению, которое отмечено постаґновкой "Венецианского купца" [192] , то есть как раз к тому времени, когда постановки "искажались преизбытком вещественности, наґтуралистическим утяжелением".

Тут налицо та великая измена, следствием которой является в деятельности Художественного театра новый сдвиг по наклонной плоскости вниз, <она> разрушает и достижения Крэга и опыты Добужинского. Изменой запятнал себя Бенуа, пожертвовавший, при постановке Пушкина "всем и даже вкусом". Что разумеет Бенуа под "всем", совершенно верно раскрывает Н. Лернер [‡‡] .. В эту категорию входят: "и легкость, и музыка, и импровизационный блеск, и стыдливое чувство меры" [јј] .

Чтобы ближе продвинуться к вопросу об искажении Пушкина "преизбытком вещественности, натуралистическим утяжелеґнием", отсылаем к Бенуа: "Я обещал в прошлый раз объяснить, почему именно в декорации "Пира" я отошел от той простоты, которую я себе поставил задачей. Вместо объяснения - я покаґюсь. Это - ошибка. И меня (скажу больше, нас всех) в начале Вильсон [193] захватил больше, нежели Пушкин. Захотелось в одной картине выразить ужас опустошающего бедствия, нагрянувшего, на богатый, оживленный город. Отсюда в самых зданиях "стольґко вещественности", столько следов только что остановившейся, внезапно притушенной уличной жизни. Так же и в аксессуарах захотелось дать как можно больше "старой Англии", и звона рюмок и стаканов, следов несомненно вкусного и веселого пирования. Все это и завело в слишком густые дебри реализма, все-это и заставило сделать ошибку против "вкуса" в понимании Пушкина, проронившего однажды такую мысль - что "истинный вкус состоит в чувстве соразмерности и сообразности" (ф. III, ст. 4,5; курсивы мои).

Да, и мы, смотревшие "Пир во время чумы", вместе с Бенуа вязли "в густых дебрях реализма" (притом, надо заметить, черґное видели черным, белое - белым). Но почему, когда речь заходит о "Каменном госте", нас приглашают считать черное беґлым, а белое черным? Ведь и в "Каменном госте" мы, вместе с Бенуа, вязли "в густых дебрях реализма". Как хочет Бенуа, но мы не видим решительно никакой разницы между теми двумя способами инсценировок, в различии которых (двух способов) он хочет нас убедить. Мне кажется, Бенуа сбит кем-то с толку: ему кто-то сказал, что "Каменный гость" "как в публике, так и в прессе пользовался успехом". Тогда, когда Бенуа приступал к экспозиции постановок, он отлично понимал (о чем мимоходом сам упоминает, см. ф. III, ст. 9): "Каменный гость" несмотря на свою оперность [\*\*\*] , ничуть не требует к себе иного отношения, неґжели "Пир" и "Моцарт". В постановке всех трех драм разве только в том и была разница, что в "Пире" много "вещественґности", много "следов... жизни" в зданиях снаружи, а в "Каменґном госте" не только в зданиях снаружи, но еще и в зданиях внуґтри. В "Пире" Бенуа "захотелось дать как можно больше "старой Англии", "звона рюмок и стаканов", а в "Каменном госте" звяканием цепей, щелканием замков, перекликанием ночных стороґжей ему захотелось дать как можно больше старой Испании. В "Моцарте" такие же подробности быта (см. письменный стол Сальери), никому не нужные, как и в "Пире". Напрасно Бенуа думает, что только в "Пире" его "все это завело в слишком гуґстые дебри реализма". И "Пир", и "Каменный гость", и "Моцарт и Сальери", все эти постановки одинаково грешат против "вкуґса" - конечно, в понимании Пушкина, проронившего однажды такую мысль (см. Бенуа, ф. III, ст. 5): "истинный вкус состоит в чувстве соразмерности и сообразности", - а не в понимании Бенуа, который полагает, что "в сущности, в правде всегда соґкрыт подлинный вкус" [†††] .

3

"Истинный вкус состоит в чувстве соразмерности и сообразґности". Отчего Бенуа не прочитал этого до постановки? Разве допустил бы он тогда, чтобы Статуя Командора в сцене III была бутафорской, и чтобы в сцене IV являлась не та самая статуя, которую мы видели в предыдущей сцене, и чтобы размеры двух фигур не были согласованы. И потом эта статуя, которая кивает в сцене III... Неужели Бенуа не почувствовал, как важно, чтобы с самого начала сцены у памятника Дон Жуан [‡‡‡] и Дона Анна вели свой диалог в присутствии третьего лица, столько же каменного, сколько и живого Командора? Статую Командора, как и в сцене IV, так и здесь, в сцене III, должен изображать актер. Непоґдвижность живого тела, изображающего мрамор, вызвана произґвести на зрителя тот специфически-театральный ужас, которого так ждет Пушкин от волшебства драмы ("смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые волшебством драмы" [јјј] ).

Разве не "волшебством" (что тут реального?) звучит та выґзывающая и "смех" и "ужас" сцена, когда в комнату Лауры вхоґдит Дон Жуан. Войдя, Жуан мчит сцену от поцелуя к убийству Дон Карлоса с такою стремительностью, что для того, чтобы вполне насладиться техническою ловкостью поэта в этом появґлении, кто не захочет много раз перечесть эту короткую сцену? Но какой посмеет режиссер хоть на секунду замедлить эту сцену при постановке для того, чтобы продлить наслаждение зрителя, лишенного возможности перелистнуть страницу назад. И дальше та же стремительность: только что промелькнула ремарка "Дон Жуан осматривает тело", и вы сию же секунду видите Жуана снова целующим Лауру. Надо быть музыкантом, чтобы понять всю силу значения той быстроты, с какою течет время у Пушкина в его "Каменном госте". "Истинного вкуса", состоящего "в чувстве соразмерности и сообразности", не дано режиссеру, допустившеґму в "Каменном госте" антракты. Вынудит к ним, быть может, Даргомыжский по условиям оперного театра, имеющего дело с требующими отдыха оркестровыми музыкантами, но в драматичеґском театре?

Наперекор "чувству соразмерности и сообразности" построен передний портал, который на протяжении всего спектаклл ни раґзу не согласовывается с размещением масс на самой сцене. Если есть условный портал, все, что строится на сцене (нужно ли быґло прибегать к услугам лепщика?), должно вытекать из тона, заґданного просцениумом. Так неприятно бывает смотреть на раму, которая прежде обрамляла подлинную живопись (к жизни рама была вызвана ею) и которая теперь украшает собой приложение к "Ниве", после того как обедневший хозяин картины продал ее ценный холст.

Самый ужасный удар "чувству соразмерности и сообразноґсти" нанес Бенуа, конечно, тем, что Дон Жуан и статуя Команґдора не проваливаются.

Не в этом ли заключительном аккорде апогей достигнутого Пушкиным волшебства драмы, призванного потрясти все струны нашего воображения?

Пушкин мечтал о "преобразовании драматической нашей сиґстемы" [\*\*\*\*] и, отметив, что "комедия - счастливее" ("мы имеем две драматические сатиры" [††††] ), отдал себя служению драме.

"Неуспех драмы моей огорчил бы меня", так писал Пушкин, отдавая "Бориса Годунова" на суд публики. Тогда еще не было написано "О драме", тогда еще не написаны были маленькие болдинские драмы. Мог ли Пушкин, отдавая свои драмы на суд тридцатых годов, предполагать, что почти через сто лет явится человек, который осмелится поправлять один из самых важных моментов "Каменного гостя", наиболее волшебной из всех его маленьких драм.

"Мы всё еще повторяем", - вспоминаются слова сожаления Пушкина [‡‡‡‡] , - "что прекрасное есть подражание изящной приґроде"... "Почему же статуи раскрашенные нравятся нам менее чисто мраморных и медных? Почему поэт предпочитает выражать мысли свои стихами?" Если сам Пушкин задает эти вопросы, как же не понимать, почему "любители пушкинского стиха" заґпротестовали, когда явились люди, исказившие форму поэта.

Пусть "заметка" Пушкина "О драме" показалась Бенуа "столь отрывистой", - можно ли было искать отражений натуры в проґизведении поэта, спросившего однажды: "что если докажут нам что самая сущность драматического искусства именно исключает правдоподобие?" [јјјј] ("правдоподобие все еще полагается главным условием и основанием драматического искусства").

"Читая поэму, роман, мы часто можем забыться и полагать, что описываемое происшествие не есть вымысел, но истина. В оде, в элегии можем думать, что поэт изображал свои настоящие чувґствования в настоящих обстоятельствах. Но может ли сей обман существовать в здании, разделенном на две части, из коих одна наполнена зрителями, которые etc., etc." [\*\*\*\*\*] .

Подделывать в театре настоящие чувствования, представлять настоящие обстоятельства - этим нельзя обмануть в искусстве, где герои говорят стихами.

Несмотря на совершенно ясно выраженную мысль о той гроґмадной разнице, какая лежит, по мнению Пушкина, в воздейстґвии на читателя романа, оды, элегии и в воздействии на зрителя драматического спектакля, Бенуа остается с прямо противопоґложным пониманием целого ряда мест из манифеста Пушкина, если ухитряется сказать: "Обыденность, будничность обстановки, "домашний образ" входили в расчет Пушкина... Ему это нужно было для создания того настроения, которое он так ценил в "груґбом" Вальтер-Скотте и которым полны и "Онегин", и "Медный всадник"... (Б., ф. II, ст. 7).

Бенуа удивляется, что Пушкин "оправдывает Шекспира, поґзволяющего своим героям выражаться, как конюхам, тем, что и знатные должны выражать простые понятия, как простые люди" [†††††] . Удивиться этому значит выдать полное непонимание манифеста. Весь смысл последнего в том, что Пушкин отмечает именно в Шекспире того "творца трагедии народной", которому следует подражать ("Шекспиру я подражал в его вольном и шиґроком изображении характеров, в небрежном и простом составлеґнии типов..." [‡‡‡‡‡] ). Указывая, что у Шекспира "герои выражаются в его трагедиях, как конюхи", Пушкин вовсе не рекомендует этому именно подражать [јјјјј] ) а сожалеет, что "драма оставила язык общепонятный".

Квинтэссенция манифеста в той мысли, что "драма оставила площадь и перенеслася в чертоги по требованию образованного, избранного общества". Пушкин, говоря "истина страстей", "правґдоподобие чувствований", вкладывал в эти слова совсем не тот смысл, какой уловил в них Бенуа, передавая все это словом "дуґшевный реализм" и преподнося нам "оживление Пушкина" в груґбом "пушкинском спектакле" Московского Художественного теґатра.

"Нужно было выявить внутреннее течение пьес" (Бенуа). Отґчего же выплыло на сцену то именно, чего поэт больше всего не хотел: внешнее правдоподобие, грубый мелочный натурализм?

Неужели вы думаете, Александр Николаевич, что Пушкин говорил о том по-детски придуманном вами "душевном реализґме", когда он требовал от драматического писателя "истину страґстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельґствах". Режиссер, хоть он и предоставил своим актерам "выявґляться непосредственно", должен был объяснить им, что это значит: "истина страстей"; ведь это музыкальный термин. Найти музыку страстей в пушкинских драмах, не значит ли это - подслуґшать все тонкости мелодии стиха, постичь тайны ритмов всех чаґстей музыкального строения. А "душевный реализм", изобретенґный Бенуа, видели мы, что это такое. Нас вообще давно ввела в курс этого дела Любовь Гуревич, эта специалистка по болезням "переживаний" [194] . "Душевный реализм" был налицо у Станиславґского, но почему режиссер не научил этого гибкого актера произґносить стихи как стихи, а не как прозу? [195] "Душевный реализм" лез из всех пор сладкого испанца Качалова, но почему этот актер походил, как кто-то остроумно заметил, на "присяжного поверенного"? "Душевный реализм" был у Доны Анны, но ведь артистка, переживавшая ее (и не изобразившая ее), не дала ни одной из черт, которыми наделен этот образ [196] . Нет, надо рассказать, что я видел на сцене в так называемом "пушкинском спектакле" Московского Художественного театра. Но для этого вовсе не надо ничего восстановлять в памяти. Достаточно переґпечатать "либретто", данное при афишах. Так просто, так жизненґно (без всякого волшебства) рассказаны там события "Каменного гостя":

Сосланный за убийство командора Дон Жуан бежал и по дороге в Мадрит случайно остановился в монастыре, где погребено тело командора. Сюда кажґдый день приезжает молиться и плакать Дона Анна, неутешная вдова. Дон Жуана охватила внезапная страсть. Под видом отшельника он присутствует при каждом посещении Доны Анны. Дон Жуан в раздумье перед статуей коґмандора. Является Дона Анна. Дон Жуан, под именем Дон Диего, выливает перед Доной Анной весь пыл своей страсти, и Дона Анна назначает Дон Жуґану час свидания. Дон Жуан приказывает Лепорелло подойти к статуе и приґгласить командора завтра к Доне Анне постоять у дверей на часах во время свидания. Статуя, соглашаясь, кивает головой. Дон Жуан сам повторяет приґглашение. Статуя снова кивает. На свидании Дон Жуан открывает Доне Анне свое имя и молит о любви. Появляется статуя командора, и от пожатия его каменной десницы Дон Жуан гибнет.

Либреттист не случайно исказил финал, не сказав нам о том, что Дон Жуан и Командор проваливаются: он рассказал "Каменґного гостя" в понимании Бенуа.

Не этого ли эффекта хотел достичь режиссер, принявшийся за оживление Пушкина? С помощью "душевного реализма" и "жизненной игры" маленькая драма, написанная в стихах и полґная волшебства, звучит со сцены точно инсценированное либретто при афишах.

4

Манифест Пушкина - сплетение двух лейтмотивов: театр - условен и театр - народен. И когда Пушкин говорит: "Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстояґтельствах - вот чего требует наш ум от драматического писатеґля",- было бы ошибкой останавливаться в этом месте манифеґста без всякой связи с вопросом: как ей ("трагедии нашей, обраґзованной по примеру трагедии Расина") "перейти к грубой откроґвенности народных страстей, к вольности суждений площади"? Хоть Пушкин и говорит, что не имеет целью и не смеет "опреґделять выгоды и невыгоды той и другой трагедии, развивать существенные разницы систем Расина и Шекспира...", все же в каждом периоде его манифеста слышно томление по народной трагедии. "Драма никогда не была у нас потребностию народґною", но это оттого только, что "у нас было напротив": на Запаґде "народная трагедия родилась на площади, образовалась и поґтом уже была призвана в аристократическое общество"; у нас так: "мы захотели придворную, сумароковскую трагедию низвеґсти на площадь". Насколько много, однако, Пушкин таил в себе уверенности, что театр доступен пониманию народа и что именно народ рано или поздно составит желанный партер, видно из отноґшения поэта к современному ему зрительному залу (блестящая характеристика дана в его "Замечаниях об русском театре") и из тех вопросов, ответа на которые он искал у себя: "где, у кого выучиться наречию, понятному народу? Какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца...?" [\*\*\*\*\*\*] "Я твердо уверен, - говорит Пушкин, - что нашему театру приличны -народные законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай трагедий Расина...". Спрашивая, "где зрители, где публика?", Пушкин знал ответ. Пушкин в манифесте своем нарисовал первоначальную фигуру "творца трагедии народной", знавшего свою образованность выше своих зрителей, дававшего народу "свои свободные произвеґдения с уверенностию своей возвышенности" (публика беспрекоґсловно это признавала). "Творцу трагедии народной" Пушкин противопоставил поэта "при дворе", который "старался угадыґвать требования утонченного вкуса людей, чуждых ему по состояґнию" ("он не предавался вольно и смело своим вымыслам"); и вот явились трагедии, "исполненные противусмыслия, писанные варґварским изнеженным языком". Озеров, почувствовав их фальшь, "попытался дать трагедию народную". Но он "вообразил, что для сего довольно будет, если выберет предмет из народной истории". И Пушкин, отмечая ошибку Озерова в том, что он умалил силу народного разумения, указывает на Шекспира: "самые народные трагедии Шекспира заимствованы им из итальянских новелл".

Создав свою тетралогию (так соединяет Н. Лернер четыре маленькие пушкинские драмы), Пушкин принял во внимание, что драмы его будут исполняться в здании, "разделенном на две чаґсти", и что здесь не может быть того обмана, как в романе (где мы "можем забыться и полагать, что описываемое происшествие не есть вымысел, но истина"), как в оде, в элегии (где "можем думать, что поэт изображал свои настоящие чувствования в наґстоящих обстоятельствах"). Как же можно было "правдоподобие чувствований" отнести к спорным точкам пушкинского манифеста, как можно было понять слова поэта в том смысле, как их истолковал Бенуа. Теперь нам понятно: "оживление Пушкина" понаґдобилось Бенуа потому, что он понес эти драмы в театр с тем составом зрительного зала, для которого они не предназначались.

Пушкин так охарактеризовал партер своего времени: "Значиґтельная часть нашего партера (то есть кресел) слишком занята судьбою Европы и отечества, слишком утомлена трудами, слишґком глубокомысленна, слишком важна, слишком осторожна в изъявлении душевных движений, дабы принимать какое-нибудь участие в достоинстве драматического искусства (к тому же русґского). И если в половине седьмого часа одни и те же лица явґляются... занять первые ряды абонированных кресел, то это боґлее для них условный этикет, нежели приятное отдохновение. Ни в каком случае невозможно требовать от холодной их рассеянности здравых понятий и суждений, и того менее - движения какоґго-нибудь чувства. Следовательно, они служат только почтенным украшением Большого каменного театра, но вовсе не принадлеґжат ни к толпе любителей, ни к числу просвещенных или пристґрастных судей" [††††††] . Вот ненавистные Пушкину зрители, все эти господа, "носящие на лице своем однообразную печать скуки, спеси, забот и глупости, неразлучных с образом их занятий" [‡‡‡‡‡‡] .

Бенуа понес драмы Пушкина интеллигенции. Не узнаем ли в этой интеллигенции публику, столь метко охарактеризованную Пушкиным?

И как придворный поэт, почувствовавший себя в полном подґчинении у своей публики ("зрители были образованнее его - по крайней мере так думали и он и они"), Бену "не предавался вольґно и смело своим вымыслам" [јјјјјј] , а "старался угадывать требоваґния "утонченного вкуса" людей" [\*\*\*\*\*\*\*] своего партера (интеллигенґция) и своей дирекции (Московский Художественный театр).

Интеллигенция любит, чтобы на сцене все было жизненно, и Бенуа показал им "подлинного" Сальери и "жизненных" Дон Жуана и Моцарта ("Боже,- восклицает Бенуа, - как далеки от истины те, кто создали себе представление об этой драме ("Моґцарт и Сальери"), как о чем-то высокопарном, торжественном, "благозвучном". "Высокопарном"? Нет! Но "торжественном" - да! "Благозвучном"? - да, да!!).

Интеллигенция любит вникать в смысл, и Бенуа стал раскрыґвать им этот смысл.

Бекуа называет "искушением" идти к "легкости" Пушкина ("и мне "легкость" Пушкина казалась величайшей прелестью, самой улыбкой его поэзии, самой пряностью его аромата, очароґвательнейшим "тоном" его речи"). Это "искушение" скоро борет в себе Бенуа, как только он уходит в смысл пушкинских драм. И это пишет художник? Неужели все еще надо повторять, что форґма и содержание в произведениях искусства - нераздельно целое.

Итак - смысл.

Бенуа признается: "Действительно важно было отказаться в "сценическом комментарии" к драмам Пушкина от излишней, от затуманивающей сложности, от утяжеления в психологии. Но и здесь надлежало быть очень осторожным, ибо слишком часто в одной фразе, в одном слоге у Пушкина заложены - без всякого преувеличения - целые миры мыслей и противоречивых чувств (для примера напомним хотя бы последние слова председателя и ответ священника на них в "Пире"), и было бы настоящей проґфанацией во имя все той же фальшиво понятой легкости игнориґровать это и скользить там, где требуется углубление".

В музыкальном произведении можно ли раскрывать, в отдельґных словах, в отдельных фразах его, "целые миры мыслей и проґтиворечивых чувств"? Опыт показал нам, как страдают от таких анализов величайшие создания искусства. Разве "Гамлет" Шекґспира не сделался жертвой ученых комментаторов? Надо же наґконец понять, что есть драматические произведения, которые жиґвут, как и музыкальные произведения, так во времени, что тесно связаны со всеми тонкостями его элементов.

Какой посмеет дирижер устанавливать оркестру rallentando [†††††††] на каждом месте, заключающем в себе "целые миры мыслей и противоречивых чувств"?

Бенуа хочет заставить нас ждать дирижера, который станет показывать нам глубокую мысль автора в мотиве, спетом гобоем, и не будет замечать, как подкошенная таким анализом музыкальґная постройка постепенно валится на бок.

Для Бенуа одно из двух: или "петь пушкинские стихи" и тем самым "скомкать глубочайшие чувства", или, махнув рукой на эту музыку, "достойную и Баха и самого Моцарта" (пусть себе сама делает свое дело), заняться отыскиванием глубочайшего смысла и извлечением глубочайших чувств великого поэта из скрытых тайников его произведения.

Бенуа напрасно приводит отрывок из статьи В. Брюсова о пушкинских "маленьких драмах". Приводимый отрывок - самое смертоносное оружие из всех тех, которые направлены в режисґсера пушкинского спектакля. Вот этот отрывок: "Как бы ни были зрители подготовлены к восприятию этих драм со сцены, они все-таки потребуют исключительного напряжения внимания. Только тот унесет из театра действительно то, что желал дать Пушкин, кто сумеет не пропустить ни слова из диалога, дополнить смысл речи ее звуками и вообще отнестись к разыгрываемым драмам не как к зрелищу, которое само входит в душу, а как к чудной художественной задаче, требующей от зрителя сотрудничества с поэтом. Пушкин в своих драмах дал эликсир поэзии: претворить его в живое вино поэзии должен зритель" [‡‡‡‡‡‡‡] .

Приглашая зрителя к сотрудничеству с поэтом, Брюсов был, конечно, уверен, что таковое сотрудничество у актера с поэтом давно и прочно установлено. Но поэт и актеры были в разладе. "Пушкин в своих драмах дал эликсир поэзии". "Взамен этого" Бенуа искал "подлинное чувство жизни, искренность, правду". "За эти драгоценности я с готовностью, - говорит Бенуа, - отдам все, ибо они мне представляются главными драгоценностями, бесконечно перевешивающими все остальные". "Элемент поэзии" Беґнуа променял на "правду". Бенуа зовет зрителя "вникнуть в сложную работу, которая потребовалась для того, чтобы Художеґственный театр мог осветить в Пушкине то, что ему дано освеґщать". Если театру дано освещать в Пушкине то, что он осветил нам, и не сумел претворить в живое вино поэзии пушкинский эликсир поэзии, тогда зачем нам выслушивать от Бенуа увереґния, что ему "понятны и бесконечно дороги музыкальность и легкость Пушкина". Мы не поверим Бенуа. Так же как не поґверим ему, будто не зрелища искал он в инсценировках маленьґких драм Пушкина. Разве сцена III (так, как она трактована Бенуа) не выдает зрелищных тенденций режиссера? Сценичеґским истолкованием этой картины опрокинуто утверждение

Бенуа, что в правде всегда сокрыт подлинный вкус. Сцена III, по-видимому, образец той правды, о которой мечтает Бенуа, и это ли не образец величайшего безвкусия? Б сотрудничестве с Полуґниным Бенуа воздвиг на сцене монумент (чуть ли не по каталогу Сан-Галли [197] ) с теми буржуазно-скульптурными излишествами кладбищенской роскоши, которые и на кладбище больше раздраґжают, чем умиляют.

Мы убеждены: постановка забытых драм Пушкина не явилась следствием непреодолимой потребности Московского Художестґвенного театра осуществить подсказанное Пушкиным "преобразоґвание драматической нашей системы". Эти пьесы понадобились художнику для удовлетворения потребности что-нибудь проиллюґстрировать, и только. Смотрите, что пишет Бенуа: 1) "вот и Худоґжественный театр отважился пуститься по этому потоку, восхищенный им и желая его использовать для своих же целей" [јјјјјјј] , 2) "какая ересь в запретах "прикасаться недостойными руками к Пушкину" или в приказаниях так (как то постановили ученые люди) и не иначе иллюстрировать его и понимать", 3) "а в данґном случае уместно предложить еще и такой вопрос: кто имел бы, больше права комментировать и иллюстрировать величайшие проґизведения поэзии"... [\*\*\*\*\*\*\*\*] 4) "Разумеется, будь легкость Пушкина чертой даже не "гуляки праздного", театр мог бы претендовать, на то, чтобы уловить, присвоить ее себе, украсить ею свою илґлюстрацию пушкинского творчества" [††††††††] ; 5) "важно было отказаться в "сценическом комментарии" к драмам Пушкина [‡‡‡‡‡‡‡‡] .

Московский Художественный театр берется за Пушкина не во имя Пушкина и его заветов, продиктованных "опытом" его "драґматических изучений", а во имя иных целей, которые становятся ясными только тогда, когда вспоминаешь в Бенуа иллюстратора ("Медный всадник", "Пиковая дама") и когда так часто натыґкаешься на его обмолвки: "использовать для своих целей", "илґлюстрировать и понимать", "комментировать и иллюстрировать".

Пушкин, стремившийся к постижению самой формы драматиґческого искусства, хотел уловить главный нерв театра, а Бенуа, забыв о единственном долге пушкинского режиссера строить из недр пушкинского текста пушкинский театр, воспользовался драґмами Пушкина "для своих целей", для целей иллюстратора. Чтоґбы стать режиссером, надо перестать быть иллюстратором.

Москва, 29 мая 1915 г.

"ГРОЗА"

СУЛЕРЖИЦКИЙ

Для широкой публики Сулержицкий не то имя, которому стоило бы отдать в газете больше короткой фразы: умер режисґсер Сулержицкий. Незаметный потому, что на афишах имя его всегда заслонялось тенями более знаменитых собратий, неизвестґный потому, что этот человек никогда не искал дешевой реклаґмы,- Сулержицкий представлял собою величину весьма крупную, и понадобится написать не один некролог для того, чтобы покаґзать все стороны этой необычайной личности.

Сулержицкий, простой юнга в плавании по Черному морю, доґбывает у моря силу бунтарства. Разве не эта школа завела его на < Кушку> [198] за отказ пойти под ружье? Потом это море укрыґвает его от новой ссылки. Прежний юнга является на корабль в качестве повара и ждет только случая, когда ему будет дано исполнить большой долг перед родиной: гонимых сектантов Суґлержицкий везет в Канаду и здесь отдает все силы устройству людей, лишенных родины. С этих пор постоянным руководителем всех планов молодого бунтаря становится Лев Толстой. Помню 1905 год. Чулков, задумавший в Петербурге мистико-анархиче-ский журнал "Факелы", приезжает в Москву и просит Сулержицкого помочь ему, привлечь к участию в журнале Льва Николаеґвича. Только что прекратившаяся работа моя в Театре-студии дала мне возможность явиться к Толстому по данному поручеґнию имеете с Сулером (так звали Сулержицкого актеры Московґского Художественного театра) [199] . Я видел, какою необычайною радостью осветилось лицо Льва Николаевича, когда он увидел Сулержицкого переступающим порог его дома в Ясной Поляне. В комнаты тихого особняка вместе с Сулером ворвались песни степей, и на целый день воцарилась в доме та жизнерадостность, которую всегда так трепетно искал Толстой. И тогда же мне каґзалось, что в Сулержицком Толстой любил не только носителя своих идей, но главным образом его дух бродяжничества. Сулерґжицкий любил море, любил, как и Толстой, цыганскую песню, любил музыку, мог ли он пройти мимо театра? Рожденный броґдягой, он дал театру то, чего никогда не дает ему артист с обыґвательской душой. Сулержицкий, попавший в Московский Худоґжественный театр, как бродяга, исколесивший пути от Черного моря до < Кушки> и от Тульской губернии до Канады, не мог оставаться равнодушным к ровному ходу театрального корабля. Он искал бурь.

Когда революционные дни 1905 года заставили Станиславского закрыть еще не показанный публике молодой театр исканий, Сулержицкий отдал все свои силы на то, чтобы бережно перенеґсти молодые отпрыски Театра-студии в недра Художественного геатра. "Драма жизни", "Синяя птица" и "Жизнь Человека" ставятся в принципах условного театра. Сулержицкий поддержиґвает морально Станиславского, когда консервативные элементы театра начинают колебать веру почтенного мэтра в значение и силу новых театральных доктрин. Сулержицкий - личный секреґтарь Станиславского - помогает ему записывать основы новой сиґстемы актерской техники. Когда в театр приглашается для поґстановки "Гамлета" Гордон Крэг, Сулержицкий становится осуществителем постановочных планов Крэга. В сотрудничестве с Н. В. Петровым он строит макеты и дает все нужные указания техническому персоналу сцены. После этого мы видим Сулержицкого во главе молодежи, вышедшей из школы Адашева [200] . Молоґдежь эту Сулержицкий ведет к образованию второй Студии [201] . И здесь фамилия его не значится на афишах или значится очень скромно. Но теперь уже вся Москва знает, что душою молодого театра, в короткое время завоевавшего себе прочный успех, явґляется все тот же Сулержицкий. Молодые режиссеры Вахтангов и Сушкевич должны считаться столько же учениками Станиславґского, сколько и его ближайшего сотрудника Сулержицкого. Теґперь, когда Московский Художественный театр снова обращается за помощью к А. А. Санину, едва ли поспевающему за быстротечґностью новых театральных направлений, Студия при Художестґвенном театре, руководимая вечно молодым Станиславским, должна облечься в глубокий траур, потеряв такого энергичного бунтаря, как Сулержицкий, скованного смертью в ночь с 17-го на 18 декабря 1916 года.

"МАСКАРАД" (первая сценическая редакция)

I. <О ПОДГОТОВКЕ К ПОСТАНОВКЕ> (1911 г.)

...У нас Лермонтов пока все еще не признан драматургом. Я же считаю, что Лермонтов и Гоголь - два столпа нашей драмы.

...Я принялся за кропотливую работу изучения всего того маґтериала, какой имеется у нас для этой цели.

Вместе с Головиным, который пишет декорации и рисует коґстюмы и бутафорию [202] , я объездил все музеи, библиотеки и частные хранилища. Мы пересмотрели множество картин, гравюр, увраґжей, осмотрели Публичную библиотеку, Академию наук, Акадеґмию художеств, интендантский музей, дворцы.

Головин зарисовывает мотивы, я извлекаю материал из книг, читаю рецензии о первых постановках "Маскарада", критику проґизведений Лермонтова, книги, посвященные романтизму, изучаю Байрона.

Ставим мы "Маскарад" в первой редакции, так как вторая Лермонтовым скомпонована под тисками цензуры и, конечно, саґмим поэтом считалась вынужденной и лишней...

II. "МАСКАРАД" НА СЦЕНЕ АЛЕКСАНДРИЙСКОГО ТЕАТРА.

Первая беседа (1911 г.)

Роль Арбенина всегда вручалась так называемому "герою-резонеру". Я пробую нарушить традицию. Даю герою-любовнику. Печоринство в Арбенине. Автобиографические черты в Печорине. Лермонтов - Печорин - Арбенин. Саша Арбенин "Повести" [203] .

"Маскарад" запрещен из-за "сильных страстей". Цензурная пометка. Вулканизм и лоск произведения. Лермонтов изображает высшее общество. Сочетание лоска с демонизмом. Определение демонизма, сделанное Ив. Ив. Ивановым [204] .

Задача для актеров - следя за красивою формою, не забыть о том, что страсти должны под этой лощеною формою бушевать.

Демонические черты Арбенина.

III. БЕСЕДА ОБ АРБЕНИНЕ ПОСЛЕ ВТОРОЙ СЧИТКИ (21 августа 1911 г.)

Лермонтов задумал написать резкую критику на современные нравы. И то, что должно было быть главным в пьесе, делается фоном. С грибоедовским театром не справляется Лермонтов. Перевес берет шекспировский театр. С ним Лермонтов справляетґся блестяще, и драма ревности на первом плане.

Однако, чтобы дать лермонтовский театр, явившийся сплетеґнием двух театров - грибоедовского и шекспировского - и претворенный в самобытном таланте поэта, приступая к инсцениґрованию пьесы, надо искусно слить, хорошо очистить каждый иа слитков и потом уж хорошо сплавить два состава драмы "Свет". Его и в лице Шприха и в лице Казарина Лермонтов выявил со стороны отрицательной. Свет дискредитируется своим жадным влечением к золоту, интригам, суетности, лени. Свет дискредитиґруется картинами времяпрепровождения в игорных домах и на вечерах в "Пале-Рояле", в полупритонах. Значит, помня, что Лермонтов, приступая к писанию пьесы, жаждал бичевать свет, надо выставить на сцене выпуклее его именно отрицательные стоґроны...

IV. ПЕРВЫЕ НАБРОСКИ К СТАТЬЕ (1911 г.?)

Идею пьесы надо искать именно во взаимном отношении свеґта, толпы и героя.

"...свет чего не уничтожит?

Что благородное снесет,

Какую душу не сожмет,

Чье самолюбье не умножит?

И чьих не обольстит очей

Нарядной маскою своей?"

Арбенин с его скептицизмом, с его утомленностью, преждеґвременной старостью был бы образом, неизвестно зачем показанґным, если б не свет в пьесе как фон. Каков бы ни был Арбенин, какие ужасы "и проявил бы он, мы будем бичевать не его, а свет, сделавший его таким. Арбенин не любил света, как и Лермонґтов:

"Я любил

Все обольщенья света, но не свет,

В котором я минутами лишь жил,

И те мгновенья были мук полны".

Арбенин, как и Лермонтов, не скрывал своего презренья к свету. И вот его черные силы послали Неизвестного, сначала обычное предостережение, а потом убийство.

Надо помнить, что Лермонтов хотел написать резкую критику на современные нравы. Необходимо, следя за драмой ревности, все время видеть ту канву, ло которой расшиты узоры драмы Арґбенина и Нины. И только созерцание вышивки вместе с канвой может дать полное представление о всей значительности "Маскаґрада".

Вот каков материал канвы: Лермонтов, презиравший ничтожеґство света, окружил своего героя Арбенина целым сонмом людей света, в их сферу бросил он своего героя.

Лермонтов не поскупился на краски: Казарин и Шприх очерґчены едко. У него не хватило красок Грибоедова для обличения, но для фона, каким свет дан в пьесе, этого достаточно. Надо в других вещах поэта и в биографии его искать наряды, в какие придется одеть лиц фона, чтобы блестел

"...надменный глупый свет

С своей красивой пустотой..."

"...Ценить он только злато мог,

И гордых дум не постигал".

Залив сцену "светом", он привел героя, и трагический конґфликт может быть понят глубоко лишь как следствие мести света пришедшему в него герою за то презренье, каким он <его> даґрил.

Два стиха Арбенина из третьего действия дают нам право прошлое Арбенина, еле намеченное в пьесе, понять из черт жизни самого поэта, ибо стихи, которые мы сейчас приведем, делают одну особенность характера Лермонтова схожею с такою же осоґбенностью характера <Арбенина>:

"...где та власть, с которою порой

Казнил толпу я словом, остротой?.."

Если Арбенин когда-то казнил толпу своею остротой так же, как делал это Лермонтов, нам станет понятным, почему Арбениґну не уйти от ударов мести.

Неизвестный - наемный убийца. Свет нанял Неизвестного отомстить Арбенину за "то адское презренье ко всему, которым" он "гордился всюду".

Смерть Пушкина и смерть Лермонтова - стоит вспомнить злые замыслы света тридцатых годов, - две смерти - лучшие исґточники для уяснения значительности и загадочности Неизвестґного.

Мартынов стоит за спиной Лермонтова, как тень, и ждет лишь приказания "своих".

Обреченный богом, Арбенин брошен в вихрь маскарада, чтоґбы сеть маскарадных интриг и случайностей опутала его, как муґху паук. Но когда нет маски и когда она на лице у действующих лиц "Маскарада" - не понять. Так слиты грани: маскарада, страшной жизни, света.

"У маски ни души, ни званья нет, - есть тело".

Черные силы берут Арбенина. Они сами превратили его в убийцу и сами же, подняв глаза к небу, лицемерно твердят: "Казґнит злодея провиденье". На лице Неизвестного, видевшего сцену отравления и утешающего себя в том, что "здесь ждала ее пеґчаль, а в небесах спасенье", маска провокатора.

V. <ИЗ ЗАПИСЕЙ> (1911 г.)

<1>

У Лермонтова, как и у Байрона, каждое произведение выраґстало из предыдущего с удивительной последовательностью (К. В1еibtrеu, "Byron der Obermensch" [јјјјјјјј] ). Я бы сказал, все произведения Лермонтова - одно целое. Каждое произведение - лишь глава одного целого. И герой новой главы, представший в новом аспекте, единственный герой всех его вещей. Этот герой - сам Лермонтов.

<2>

Фигуры света должны занять в перспективе такие планы и так должны быть освещены и такими линиями совершать свои переґдвижения в живой картине, чтобы всегда казались лишь частями большого целого. Импрессионизм гротеска передает всю правду действительности, но вместе с тем и прежде всего является отґблеском красивого.

Декоративный импрессионизм в противоположность психологиґческому.

<3>

Романтизм. Мечта. Голубой цветок.

Вымысел.

Романтическая драма - драматическая концепция

во имя Голубого цветка [205] .

У Лермонтова жизненная правда.

Биографическое в "Странном человеке" не вымысел, а то, что было в жизни. И это сгущено. Если, следовательґно, задание, то на трагический тон, а не на романтичеґский. Ибо для выражения нужна искренность (правда) и страсть для доведения этой искренности до трагизма.

<4>

Романтизм, каким окрашен "Маскарад" Лермонтова, нам каґжется, надо искать в той сфере, в какую попадал Лермонтов, заґчитываясь Байроном в московском пансионе. И не Венеция ли XVIII века, переданная между строк байроновской поґэзии, дала Лермонтову ту сферу грез, ту сферу волшебного сна, какими овеян "Маскарад", - "Маска, свеча, зеркало - вот и обґраз Венеции XVIII века", - пишет Муратов [206] . Не эти ли маски, свечи и зеркала, не эти ли самые страсти у игорных столов, где карты засыпаны золотом [сюда: как Лермонтов о золоте на карґтах], не эти ли интриги, возникающие из маскарадных шуток, не эти ли залы, где "сумрачно, несмотря на блеск свечей в многочисґленных люстрах, свешивающихся с потолка", находим мы у Лерґмонтова в его "Маскараде"? Не эта ли самая венецианская жизнь, "зараженная магизмом, всегда скрытым в картах и в золоте", сквозит в образах лермонтовского "Маскарада", "стоящих на границе с бредом, с галлюцинацией".

VI. <О ДРАМАТУРГИИ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА> <1915 г.)

Итак, "Два брата" сыграны. Самая совершенная пьеса вполне законченного драматурга Лермонтова. Что бы там ни говорили, а Лермонтов как сценический мастер не признан. Разве какие-ниґбудь условия мешали признать его таковым? Да, многие. По-видиґмому, многие.

Господа несколько беззаботные насчет литературы не пожелаґли признать за театром Лермонтова нечто самостоятельное и цельґное и, главное, значительное. Ученым критикам казались драмы Лермонтова чуть ли не комментариями к основным мотивам его поэзии. Не больше.

Актеры не усмотрели всю значительность драм Лермонтова, не найдя в них для себя достаточно выигрышных ролей (за исключеґнием "Маскарада", где герой Арбенин еще остался в фаворе у провинциальных гастролеров).

Кто будет спорить? Ведь во Франции, например, своему успеху романтики, то есть представители романтической трагедии и драґмы (Гюго, Дюма-отец, Мюссе), обязаны были тому, что передними <в течение> двух столетий на французской сцене господствовал классицизм, да еще в лице таких мастеров, как Корнель, Расин, Вольтер.

Появление романтизма во Франции было бы немыслимо без длительного существования классицизма. Романтизм - на сцеґне - отрицание основных правил картезианской эстетики кодекса Буало "L'art poetique" [207] .

Где, укажите, у нас в России наш Корнель и наш Расин? Лоґмоносов? Сумароков? Яков Борисович Княжнин, пользовавшийся сюжетами Пьетро Метастазио? Озеров? А может быть, Август Коцебу, пьесы которого наводняли столичные и провинциальные сцеґны в течение первых трех десятилетий прошлого столетия? Или, быть может, правы господа эволюционисты, утверждающие как <?> в русской поэзии Пушкин альфа и омега в настоящем и будущем? Или, быть может, в драме А. Н. Островский?

Если французский театр мог сказать о традиции, когда на классический период наслаивали период романтический, мог ли русский театр говорить о какой-то своей традиции? Правда, мы готовы приветствовать того смельчака, который скажет, что не было у нас традиций. Не сказать ли просто: в тридцатых годах стал быть как deus ex machina, возник без всякой предварительґной закваски русский театр, который отцвел, не успевши расцвесґти, единственно подлинный, глубоко театральный, изумительно блестящий театр, которого никто не хотел признать, никто не поґжелал принять и только все отвергали. Разве Пушкин не начал русский театр, которого до него <не> было и который так безжаґлостно был заслонен тем новым, что охотно было принято, но что надолго удержало русский театр от того блестящего развития, коґторое было намечено Пушкиным ("Каменный гость", "Русалка", "Сцены из рыцарских времен")?

Разве Гоголь, первый положив начало русской комедии в форме совершенно исключительного по театральности гротесґка, нашел в ближайших поколениях себе преемника? Конечно, нет.

Господа несколько беззаботные насчет театра будут потом гоґворить о первенствующем значении А. Н. Островского, как бытоґписателя замоскворецкого купчины, для театра столь заманчивого и столь острого, охотно предадут Гоголя забвению и в увлечении своем будут так расточительны в похвалах театру быта, что забуґдут о гротесковых гримасах воск<овых?> фигур персон<ажей?> Гоголя.

А судьба лермонтовского театра? Извольте. Ученые критики и ревностные издатели будто сговорились, заявив, что "Два браґта" - юношеское произведение. Они ведь не захотели посмотреть, почему монолог Печорина почти тождествен монологу Александра, они ведь не заметили, что Вера названа княгиней Литовской, то есть тою же фамилией, которая стоит в заголовке романа, помеґченного датою 1836. А ведь не безынтересно, что имена у Лермонґтова тесно связаны с определенными периодами творчества. Не угодно было этим господам заметить, что Арбенин "Странного чеґловека" и Арбенин "Маскарада" явились перед нами с одинакоґвым именем, потому что оба они возникли в тот период, когда всяґкий герой, всякий образ являлся под личиною тех особенностей, какими автору надо было наделить только его одного, единственґно любимого, которому одно название должно быть дано, хотя бы поступки их были глубоко различны, как различны поступки героя "Странного человека" и героя "Маскарада".

К тому же из <одно слово неразборчиво> критиков никто не заметил одного обстоятельства, которое мы считаем очень важным. Никто из них не заметил, что "Два брата" представляют собою не что иное, как своеобразную формулу русской романтической драґмы, Лермонтов идет нога в ногу с Гоголем и Пушкиным, пытается направить русскую драму по определенному руслу - подлинно театральному, освобожденному от тенденции к пьесам a these, чрезмерной слезливости и патетических идей.

Не правда ли, весьма многие отрицают оригинальность и самоґбытность Лермонтова-драматурга, считая его подражателем неґмецкого Sturm и Drang-периода [208] и Лессинга; ошибочное мнение. Может быть, в "Испанцах", в первом драматическом произведеґнии, и чувствуется некоторая зависимость, не столько в настроеґнии, сколько в образах, зависимость от шиллеровского "Kabale und Liebe" и "Nathan der Weise" Lessing'a [\*\*\*\*\*\*\*\*\*] , то уж в "Menschen und Leidenschaften" [†††††††††] он совершенно освободился от немецкого влияния. "Menschen und Leidenschaften" и "Странный человек" соґвершенно свободны от этого влияния.

"Маскарад" - это ли не собрание театральных положений и взаимоотношений романтической драматургии? Маски, игра в карты, записки, интриги, Неизвестный, свечи. "Два брата" - это уже завершение. Внешний блеск позолоты заменен необычайным внутренним напряжением действия, глубочайшим содержанием. Несложное сценическое положение взаимоотношения двух братьев и одной женщины разработано как тончайшая музыкальная композиция по строгим правилам театральной инструментовки [209] .

VII. <ПЕРЕД ПРЕМЬЕРОЙ> (1917 г.)

Спектакль делится на три части, причем между каждой частью устанавливается антракт, длящийся не более 15 минут. Такое деґление установлено не соображениями технического свойства. При таком делении драмы зрителю удастся сосредоточить свое внимаґние на главных базах превосходно построенной драматической архитектуры Лермонтова.

В первой части все для зарождения ревности, здесь дан первый толчок для развития драматической коллизии. Здесь на сложном фоне выделены две фигуры: Нина и Арбенин.

Во второй части Арбенин сводит счеты с князем и баронессой Штраль, и только в третьей части он возвращается в основное русло драмы, к борьбе с Ниной. Слегка намеченное в первой часґти - роль Шприха в свете - во второй части развито с большою подчеркнутостью. Интрига действует со всей силою. Здесь и подґметывание писем, и подуськивание, и ловушки в игорных домах. Видимо, что чья-то невидимая рука (Неизвестный) уже приступиґла к дирижированию. Шприх кажется наемным шпионом и наемґным интриганом.

Главное действующее лицо выступает в третьей части. Это - Неизвестный. Мы его видели только в кратком миге, на балу втоґрой картины. Но уже там заметили, какую роль дано ему сыграть в судьбе Арбениных. Неизвестный добивает свою жертву тогда, когда прислужники его (Шприх и Казарин) достаточно подготоґвили дело.

Сцена разделена на просцениум и сцену в узком смысле этого слова. Просцениум обрамлен лепным порталом с зеркалами. Этот портал не меняется в течение всего спектакля. Художник А. Яю Гоґловин дает живописные полотна только сверху ("арлекины") и только сзади ("панно"). Все рассчитано на быструю смену карґтины.

Все движется перед зрителем как во сне.

Сцена раскрывается далеко в глубину только два раза: во второй картине - на маскараде - ив восьмой картине - на балу. Рампа уничтожена. Свет только сверху и с боков. Просцениум выдвинут вперед. На просцениуме балюстрада, отделяющая зриґтельный зал от сцены.

Занавесы: основной, который закрывает картины первую, треґтью, пятую, шестую и седьмую. Во второй, восьмой и десятой карґтинах имеются занавесы, которые опускаются в течение действия. По окончании спектакля опускается траурный занавес.

Музыка А. К. Глазунова приводит всех в величайший восторг. Им написаны танцевальные номера для второй и восьмой картин, романс Нины, куранты Петропавловской крепости, три антрактоґвых номера.

ПРИЛОЖЕНИЯ

<ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ О ДЕТСТВЕ> (1925-1926 гг)

У отца было четыре дома <в Пензе>, выходили они на Леґкарскую и Московскую улицы и на Базарную площадь: 1) дереґвянный, двухэтажный, нижний этаж которого был подвальный (наверху жила семья, внизу - рабочие завода); 2) другой - тоже двухэтажный - дом для служащих; 3) каменный флигелек с четырьмя комнатками, куда года за три до смерти своей, будто в ссылку, подальше от себя поместил отец сыновей своих, в главґном доме оставив лишь жену и дочерей; 4) четвертый, купленный отцом у какого-то разорившегося помещика, двухэтажный, каменґный, занимавший чуть не четверть квартала, с внешней стороны - посмотришь, будто тюрьма; каменные корпуса, обращенные фасаґдами на четыре стороны, слитые в единое целое, тянулись по лиґниям правильного квадрата, стискивая заводской двор. Идя по беспрерывной цепи коридоров этих каменных громад, придешь туґда же, откуда вышел. Большие окна трех сторон открывают две улицы и одну площадь, а лишь окна четвертой стороны, замуроґванные обязательным брандмауэром, заставят вас смотреть во двор. Во дворе - громадные цистерны периодически наполнялись спиртом, порожние бочки от спирта, ящики и корзины. В больших деревянных колодах большими мельничными жерновами примиґтивно мнется вишня, черная смородина, малина для наливок. Слыґшен шум, звенит стеклянная посуда, которую моют в металличеґских бассейнах, гремят машины, закупоривающие бутылки, стуґчит машина парового отделения. И детей тянуло в эту каменную громаду из деревянного особняка - к этим машинам, паровым котлам, цистернам, большим чанам, к запаху спирта и налиґвок.

В доме немецкая речь, здесь <среди рабочих> - русская, ядґреная. Вместе с рабочими - купанье в речке Пензе, либо на Суре. Вместе с рабочими - на прогулку в леса, либо на лодках за рыбой. Повар - замечательный игрок на гитаре. Один из братьев (Влаґдимир) уже пристрастился к гитаре и гармошке. Если в городе пожар - то мейерхольдовская молодежь в самых опасных местах. И в городе уже знают о подвигах этих пожарных-любителей.

БИОГРАФИЧЕСКИЕ ДАННЫЕ (1921 г.)

Родился я в 1874 году в г. Пензе.

Влечение к рабочему классу, понимание его интересов и нужд, усвоение некоторых его внутренних особенностей жизни, в гуще которой довелось мне с раннего детства до начала студенчества (1895) [210] пребывать.

У отца был крупный водочный завод и земля, отдававшаяся крестьянам в аренду.

Семья очень большая. Заботы хватает лишь на старших: их тащат образованием в коммерцию. Младшие (а я из младших) предоставлены самим себе. Я и ребенком и гимназистом, во все часы, когда можно было не сидеть за скучной учебой, толкаюсь среди рабочих - и там, где они за работой на заводе, и там, где они харчуют, <и> когда они в часы отдыха на большом заводґском дворе играют в городки и лапту. В летние каникулы в деревґне, в имении отца, целыми днями среди крестьян, а так <как> кормила меня грудью не мать, а крестьянка, привязанность к коґторой сохранилась до дней, когда необходимость переезда в стоґличный университет оторвала меня от родины, - связь с крестьянґской средой была каким-то счастливым дополнением к тому, чем насыщала меня атмосфера заводской жизни. Первая среда - восґпитатель, как теперь вспоминается, был ядреным.

Отец - выходец из Германии, плохо говоривший по-русски (в семье главной речью была немецкая), не походил на купцов маленького провинциального городка с мещанским укладом [211] . Чеґловек западной культуры (а на письменном столе его был портґрет Бисмарка даже с автографом), старался ставить свой дом по-европейски. Артисты, музыканты, художники, педагоги, наполнявґшие время от времени наш из толстых деревянных бревен прочно сколоченный дом, где стены, не покрытые штукатуркой, завешаны были и безвкуснейшими олеографиями из "Нивы", и ценнейшими немецкими гравюрами, - угадывали, вероятно, в нем не мещаниґна и налаживали общими усилиями культурный тон дома. Интеґресные музыкально-литературные вечера вытесняли любителей карточной игры из дома, и в эти вечера мы, дети, слышали разґговоры, волновавшие наши пытливые умишки. Потоком разлиґвается музыка, величественная, строгая, а кое-кто из гостей броґсает реплики об угнетенной Польше. Главным руководителем музыкальных вечеров (он же и первый наш учитель музыки) был некий Кандыба - участник когда-то польского восстания; в Пензу он попал не то ссыльным, не то эмигрантом.

Учителя гимназии - из тех, кто был на плохом счету у черноґсотенного начальства, - попадавшие к нему <нам?> в дом, вели беседу о новых приобретениях в области науки и о новой литераґтуре. Разве крохи из этих бесед не западали в умишки детворы? Конечно, так же, как и музыкальные звуки, которые настраивали молодые души на особую чуткость, на особый строй.

А тут Сура, рыбная ловля, катания на лодках с "Вниз по маґтушке по Волге", на красивом берегу большое пчеловодство, руґководимое учителем греческого языка, и жирный чернозем, борозґдимый машинами из-за границы, и хлебные поля, и плодовые сады, и караульщик, николаевский солдат Михеич, с рассказами об искусных налетчиках, и балаганы на ярмарочной площади, тайґные убеги на цирковые представления по вечерам - непременно на галерку, в сопровождении конюхов, поваров или рабочих, и театґральные представления, и беседы со швеями, приходившими в дом заготовлять приданое сестрам.

Мать [212] , боготворившая царство музыки, любила животных, рассыпала богатство на бедных, была богомольна; комната ее была своеобразной приемной: сюда приходили торговки с фрукґтами, кормилица, татары-старьевщики, крестьяне, монашенки, какой-то старичок в потертом зипуне заговаривал боль зубов, умел вправлять вывихи, и всякая беднота.

К матери шли советоваться, когда с кем-нибудь случалась беда или кто-нибудь заболевал (мать умела лечить); сюда приходили и за денежной помощью. Здесь же мы выучились любить и жалеть человека бедного, больного, обездоленного.

Когда два младших брата (я и тот, что годом старше [213] ) дотяґнули до пятого класса (учение не могло идти гладко в этих неґнужных, сложных перипетиях этого своеобразного городка, где диккенсова идиллия преломлялась в атмосфере шумной, крепґкой, звенящей и пьянящей заводской жизни - опьяняющей не иносказательно, а физически), когда мы дошли до пятого класса, к тому времени старшие дети семьи воспитываются вне семьи: две сестры и два брата в остзейской провинции [214] (мать была рижанка), старший брат за границей, на агрономическом факультете.

В этот период отец вдруг изволил обратить на нас сугубое вниґмание, до того мы были предоставлены самим себе, лишь мать распространяла на нас только ласки, но это не более, чем ко всем тем, кто был беззащитен и беден.

Видя, что мы растем с иными понятиями, видя нас чаще там - если зимой, то в "людской", в машинных отделениях, в "персонных", на складах, и в "поденных", если летом, то на "молотилках", то с косарями, то с теми, кто пашет и жнет, - чаще "там", чем "здесь" (в доме) за скучными латинскими и греческими <пропущено слово>, - отец приставил к нам воспитателя, но в выборе лица для этой роли сделана была "роковая" ошибка. Кавелин, с которым мы отправились в деревню на лето, оказался социалиґстом. Так как в соседстве с отцом и его приближенными было рисґкованно говорить о том, чем жил Кавелин и что живо заволновало нас, мы выстроили за винокуренным заводом (к тому времени его уже не было, сгорел, работал один лишь водочный завод в гороґде) шалаш, куда мы под предлогом "жарко в доме" переселились и куда стягивалась запрещенная литература и где велись и днем и ночью горячие споры на социальные темы.

Вот первая теза новой науки.

Отныне иное отношение ко всему окружающему, иная работа в гимназии, иной выбор товарищей.

От лета дружбы с Кавелиным до весны, когда я получил "атґтестат зрелости", окончив пензенскую Вторую гимназию, было много сложнейших внутренних советов. <...>

Сменив гимназический мундир на студенческий, я переменил свое имя, бросившись из лютеранства в православие [215] . Этим плюґнул в лицо той среде, с которой, уезжая в Москву, расставался; мстил пастору, который набивал мою голову ложной моралью, возмутил братьев и сестер, с которыми не имел ни одной точки сочувственности. <...> Так по-детски и болезненно все в эти тяґжелые годы. Тягостно жилось.

"Торговый дом Э. Ф. Мейерхольд и сыновья" в один прекрасґный день пошел с молотка. Я - нищий студент. Женат с разрешеґния министра и с ребенком на руках. Университет (я - студент юридического факультета) не дает никакой радости. Нас теребиґли больше педели [216] , чем профессура. Один Чупров, у которого мы слушали курс политической экономии, не мог заменить десяток бездарностей, читавших другие предметы. Гонимое землячество чуть тлело.

Ухожу спасаться в искусство.

В каникулярное время, приезжая на родину, ищу духовной раґдости в организации народных спектаклей в летнем театре. Здесь выступаю на сцене с "любителями", сам - "любитель сценического искусства".

Здесь через народный театр сблизился с группой политических ссыльных.

Сосланный в Пензу по политическому делу А. Ремизов отнесґся ко мне с особенным вниманием [217] . Он вовлекает меня в работу по изучению Маркса. И через него одним краешком я соприкаґсаюсь с работой подпольных рабочих организаций. Принимаю учаґстие в составлении устава рабочей кассы. Принимаю участие в заґкрытой вечеринке на окраине города для этой кассы. После каниґкул я опять в Москву.

Бросаю юридический факультет и поступаю в Музыкально-драґматическое училище Московского филармонического общества. Здесь сплачиваю учеников, устраиваю кружок самообразования, работаю над составлением лекций, призываю товарищей к критиґческому отношению к постановке школьного дела.

Брошенное кружком ссыльных семя прорастает.

Читаю Плеханова, Каутского, журнал "Начало" [218] и т. д.

По окончании драматического училища вхожу в состав тогда только что сорганизовавшегося Московского Художественно-Общеґдоступного театра (1898).

В этот период (1896-1898) благодаря каким-то исключительґным хитростям вновь посаженного в тюрьму (пензенскую) А. Реґмизова у меня жандармерия не производит обыска (об этом сообґщил мне впоследствии освобожденный Ремизов). Это кстати, ибо в этот период <прятал?> в доме то <<мимеограф?> [219] (знает Г. Чулков, тоже пострадавший по сибирским тюрьмам), то литеґратуру по просьбе Луначарских (доктор и его жена) [220] - оба были однажды арестованы. Будь у меня обыск в связи с делом А. Ремизова, я был бы, конечно, арестован и "поплатился" бы. Пензенская жандармерия, однако, в Пензе тщательно следила за мной, и это тотчас же косвенно отразилось на брате моем Борисе Устинове (сын моего отца от другой жены), которого, когда он был в последнем классе реального училища, арестовали [221] .

Обыск, который был в квартире моей матери (она жила уже в бедности после краха "торгового дома", а отца у нас не было в живых, он умер до падения "торгового дома"), имел целью "опреґделить" не только Устинова, но и меня.

Мы под подозрением...

В связи с делом А. Ремизова вызываюсь к пензенскому жанґдармскому ротмистру на допрос и не без труда вырываюсь из его цепких лап.

За период пребывания в МХТ (1898-1902) [222] :

1) По просьбе издателя В. Саблина, задумавшего издавать журнал [223] , ездил в г. Вологду [224] приглашать к участию в новом издании находившихся там в ссылке: П. Щеголева, Бердяева, А. Ремизова.

2) Сближаюсь с Ю. Балтрушайтисом и зачитываюсь всем, что издает "Скорпион" [225] .

3) Близко знакомлюсь с А. П. Чеховым (в лето гастролей МХТ в Севастополе и Ялте, живу у А. П. в его ялтинской даче; потом переписываюсь с ним). Тогда же знакомлюсь с Максимом Горьким. В публичных выступлениях как актер читаю его "Песґню о Соколе". Выступаю с этой вещью в Петербурге в большом вечере Союза писателей, возглавлявшегося П. Вейнбергом.

4) В одну из весен, когда МХТ гастролировал в Петербурге, сознательно иду за демонстративным шествием рабочих и студенґтов по Невскому проспекту [226] и с большими трудностями ускольґзаю от преследования (наряду с другими) разъяренными казакаґми, избивающими нагайками демонстрантов у Казанского собора. Всю эту ужасную сцену у Казанского собора, свидетелем которой я был, тогда и описал, возвратившись в Москву, и под заголовком "Рассказ очевидца" передаю в одно из подпольных изданий к опуґбликованию (непонятно только теперь, через кого это я сделал, и не знаю, где это было напечатано) [227] .

5) В 1902, уходя из МХТ, организуем вместе с другими товариґщами, покинувшими МХТ, Товарищество Новой драмы, которое начало свою работу в провинции (г. Херсон). На лето я уезжаю в Италию. Списываюсь с Поссе, получаю из Швейцарии ряд номеґров "Искры" [228] . И с предосторожностями перевожу в Россию. Из Италии написал (была напечатана) в "Курьер" корреспонденґцию [229] (кажется, тогда во главе этой газеты стоял Фриче). Эта корреспонденция определяет мое отношение к пролетариату. Поґказательно также, что за это время я сделал перевод (с немецкоґго на русский) социальной драмы Гауптмана "Перед восходом солнца" (была издана).

С 1902 по 1905 - в провинции (Херсон, Николаев, Севастополь, Пенза, Тифлис, Кутаис, Елизаветполь [230] , Ростов н/Д, Новочерґкасск) .

За репертуар сражаюсь с представителями полиции. А в Тифґлисе после устройства спектакля в пользу нелегальной политичеґской организации меня вызывают на допрос в жандармское управґление. Вызываю грубое раздражение тем, что не дал жандармам в руки никаких нитей. После гастрольных спектаклей в Тифлисе в 1906 году, уехав оттуда, разыскиваюсь полицией по следам и в Москве. Знаю об этом по обыску у брата, жившего в Москве, где я останавливался перед отъездом в Тифлис по пути из Петербурга. Кем-то в Тифлисе был сделан на меня донос, будто я принимал участие в экспроприации на Эриванской площади. О том, что раґзыскивают повсюду, о том, что при нем <?> имелась моя фотоґграфическая карточка, мне сообщил актер Ракитин, дядя котороґго - прокурор в Тифлисе - имел дело это в руках. Донос вызван был, как мне кажется, отношением ко мне реакционной части обґщества, возмущавшейся моим репертуаром, волновавшим умы моґлодежи и рабочей аудитории; там я, между прочим, устроил вечер декламации, в программе которой преобладали Верхарн и Бальґмонт с его бунтарскими ликами периода "Горящих зданий".

С 1905 года в Москве. Провинцию я покинул с целью доверґшить в центре свое театральное образование в мастерской Станиґславского.

Осень 1905 года, в дни знаменитого вооруженного выступления рабочих, я поглощен изобретательской работой в области <проґпуск в машинописи>.

Театр-студия, организованный при содействии Станиславского, не открывался, так как на некоторое время из-за политических соґбытий театральная жизнь в Москве на время замирает. Меня влечет на улицы. Не говоря никому в семье, запасаюсь револьвеґром и разыскиваю товарищей, рискуя при обысках на улицах быть расстрелянным семеновцами [231] . Сильно нуждаюсь, имея на руках трех ребят [232] . Перекочевываю в Питер искать работу. Здесь, находясь некоторое время безработным, не перестаю читать много и писать. Сближаюсь с кружком поэтов и литераторов: А. Блок, Андрей Белый, В. Иванов, П. Щеголев и др. На одной из "сред" Вяч. Иванова являюсь одной из жертв грубого обыска, произвеґденного в квартире Иванова по ордеру охранного отделения [233] . Опять встреча с А. Ремизовым, который работает в "Новом пути" и "Новой жизни" [234] . Знакомство через Чулкова со Струве. Снова волнуюсь вопросами исторического материализма.

Летом 1906 года после тифлисской поездки Товарищество Ноґвой драмы играет в гор. Полтаве. Живя впроголодь, здесь я укрепґляю основы моего режиссерского credo. Определяется во мне лицо режиссера-революционера, режиссера-изобретателя, и оно обязыґвает к большому напряженному труду в деле реформации театра.

Осенью 1906 года вступаю в состав труппы В. Ф. Комиссаржевской в качестве главного режиссера и с 1906 по 1917 иду по пути напряженной борьбы с театральной рутиной, со всяческой спячкой, со всяческой реакцией в среде искусства театра под неустанными ударами со стороны желтой прессы и с постоянными неприятноґстями со стороны цензоров.

Реакционеры, окружавшие В. Ф. Комиссаржевскую, заставили ее выгнать меня из театра [235] . Я опять yа улице. Полуголодный, я пишу большую статью "Театр. (К истории и технике)", которую "Шиповник" печатает наряду со статьями Луначарского, Аничкоґва, Брюсова, А. Белого, Чулкова в "Книге о Новом театре". Благоґдаря энергичному желанию художника А. Головина меня с больґшими препятствиями зачисляют в состав императорских театров. А желтая пресса не унимается. Пасквили пишут на меня Буренин и Меньшиков. Последний помогает охранке в ее работе, отводя меня с места на императорских сценах: пишет громадный фельеґтон, громит "жидов" и на меня показывает пальцем, считая меня евреем. Громит и Пуришкевич в Государственной думе [236] . Поступґление мое на императорскую сцену (1908) вызывает отвод со стоґроны охранного отделения. Однажды я вызываюсь к директору театров Теляковскому, и он расспрашивает меня о брате моем Борисе Устинове [237] (социал-демократ, преследовавшийся по студенґческому движению и находившийся в ссылке в Олонецкой губерґнии. Между прочим, пользуясь возможностью пообещать актриґсам - любовницам двух виднейших деятелей департамента полиции протащить их на большие сцены, освобождаю брата из рук депарґтамента полиции). Расспрашивает: не работаю ли я в сторону ниспровержения существующего строя вместе с братом.

Несладко мне пришлось тянуть лямку на сценах Александрийґского и Мариинского театров с паспортом пензенского мещанина в кармане (после краха "торгового дома" я, не окончивший курса университета, как сын купца, по статутам Российской империи должен был приписаться к пензенскому мещанскому обществу). Кто не знает, какое отношение было к "мещанам" в пору царизґма? А на императорских сценах бывало так: если не аристократаческого происхождения актер или режиссер, будь он хоть расталантлив, его держат в черном теле.

Желтая пресса не унималась, когда, поддерживаемый молоґдежью, я шаг за шагом завоевывал своими постановками (всегда компромиссными [238] ) успех новому репертуару и новым приемам.

Художник Головин, по инициативе и при содействии которого попал я на сцену императорских театров, желая во что бы то ни стало сохранить меня для совместной работы, сумел защитить меня от натисков охранки, считавшей пребывание мое в Петербурге опасным. За десять лет пребывания моего на этих сценах ни разу (и я горжусь этим) мне не поручали никаких торжественных спектаклей для царских особ. Наоборот: мы (я и Головин) послуґжили однажды мишенью для жестоких нападок со стороны желґтой прессы [239] за то, что в дни торжеств по случаю трехсотлетия Дома Романовых осмелились поставить на сцене Мариинского театра оперу Р. Штрауса "Электра", где есть сцена обезглавления царских особ.

За этот период организую, вместе с единомышленниками по воґпросам нового театра, свои студии (лаборатория новых форм в искусстве) и журнал ("Любовь к трем апельсинам") по изучению особенностей итальянской народной комедии масок [240] .

В последнем, между прочим, анализируем состав современного зрительного зала, нападая на упадочническую интеллигенцию и приветствуя появление в зрительном зале нового класса [241] . Выступґление мое на эту тему в Тенишевской аудитории [242] вызывает руґгательную заметку в "Речи" некоего Б. Ковалевского.

Вот мое возражение ему в письме в редакцию "Речи" 20 апреля 1917: "В воскресном номере "Речи" (88) в сообщении о беседе на тему "Революция, война, искусство" (Тенишевская аудитория, 14 апреля) Б. Ковалевский назвал мою речь "льстивою новому господину-пролетариату". Мысль моя об интеллигенции, составґляющей современный театральный партер, выраженная в речи моґей 14 апреля 1917 г., высказывалась мною много раз до революции и в публичных моих выступлениях и в печати. Это знают те, кто слышал меня в числе оппонентов на лекциях Ю. М. Юрьева (8 янґваря 1916 г.) в Тенишевской аудитории и проф. К. И. Арабажина (5 февраля 1916 г., там же), кто знаком с моими взглядами, отмеґченными в журнале "Любовь к трем апельсинам" (1914, кн. 4-5, стр. 67-68, 79, 80; 1915, кн. 1, стр. 118-122, 139-141, 160), а также те, кто бывал на моих лекциях в Студии. Таким образом утверждение Б. Ковалевского является голословным. Всеволод Мейерхольд".

19 марта 1917 года выступил в "Биржевых ведомостях" вместе со Здгневичем и Луниным с протестом против действия Влад. Набокова на собрании деятелей искусства в Михайловском театре [243] .

С октябрьских дней (около них, до и после) принимаю деяґтельное участие по срыву работы (еще до октябрьских дней) кадетской группы, свившей себе прочное гнездо в Академии худоґжеств и в бывших императорских театрах.

В Академии художеств принимаю самое активное участие в "блоке левых" [244] , собрал в группе крайне левых.

Делаем запрос по поводу целого ряда опрометчивых шагов Вреґменного правительства Керенского в отношении дел искусства и охраны памятников старины.

В государственных театрах мешаю Батюшкову склонить трупґпу на [245] <на этом слове текст машинописи кончается>.

<О КИНЕМАТОГРАФЕ> (1915 г.)

Техническая сторона в кинематографе стоит много выше всех, участвующих. Моя задача - отыскать эту, пожалуй, неиспользоґванную технику. Вначале хочу изучить, проанализировать элемент движения в кинематографе.

Для экрана нужны особенные актеры. Часто видим, что преґкрасные артисты драмы, балета для кинематографа непригодны совершенно. Метр их движения то слишком широк, то короток, жесты нагромождены до крайности. И, наоборот, хотя бы Гаррисон [246] , не получивший специального актерского образования, уловил присущую кинематографу технику, овладел ею.

Для меня эта техника пока terra incognita [‡‡‡‡‡‡‡‡‡] .

Кинематография должна разделиться на две части: 1) движуґщуюся фотографию - снимки природы и т. п. и 2) инсценировки произведений, куда художники должны вносить элемент искусства.

Перенесение в кинематограф произведений, которые мы видим в драме или опере, - считаю крупной ошибкой. Если отсутствует краска, выявляется новая художественная проблема, где неприґгодно ни одно из старых средств.

У меня есть свои теоретические подходы к этому вопросу, коґторые намерен применить, но говорить о них сейчас еще рано.

Мое отношение к существующему кинематографу крайне отриґцательное.

Расследовать способы кинематографии, неиспользованные, но которые безусловно в ней таятся, - моя ближайшая работа.

Через неделю я приступаю к съемке "Портрета Дориана Грея" [247] . Сценарий написал я сам особого типа: в нем все распреґделено на ряд областей. Актеру - диалог, указания - режиссеру, художнику и осветителю.

Такая партитура необходима. Свою работу я издам, как обраґзец сценариев [248] .

Будет ли кинематограф самостоятельным искусством или вспоґмогательным при театре - говорить еще рано.

<"СИЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК"> (1916 г.)

В постановке романа Пшибышевского "Сильный человек" мне хотелось осуществить те же замыслы, какие в прошлом году я пыґтался осуществить в "Портрете Дориана Грея".

Хотелось бы перенести на экран особенные движения актерской игры, подчиненные законам ритмики, и возможно шире использоґвать световые эффекты, присущие лишь кинематографу. <....>

Что касается постановки в декоративном отношении, то здесь я нашел в лице художника В. Е. Егорова изобретательного соґтрудника. Мы условились показывать в картинах не целое, а часть целого, выдвигая остроту фрагментов. Отбрасывая массу ненужґных мелочей, мы хотим держать внимание зрителя на главнейших в быстротечности метража. Это особенно в драматических моменґтах "Сильного человека" - пьесы, богатой сложными перипетияґми действующих лиц.

Переходя к игре актеров, скажу, что мною предлагалось избеґгать чрезмерных подчеркиваний, так как кинематографический аппарат, воспроизводящий игру,- очень чувствительный аппарат, умеющий улавливать даже самые осторожные намеки.

Игра актера должна быть при своеобразной выразительности особенно сдержанной, подчиненной большой воле актерского упґравления <...>.

ДОКЛАД "РЕВОЛЮЦИЯ И ТЕАТР" (14 апреля 1917 г.)

Революцию в театре и революцию на улице г. Мейерхольд связывает одной датой. В 1905 году, когда на улицах Москвы наґзревало народное волнение, в московской Студии готовились к постановке "Смерти Тентажиля", где невидимая, но страшная чуґдилась фигура королевы [249] . Жуткое ощущение вызывал этот приґзрак, от мертвого дуновения которого трепетало все живое на сцене.

Революцию на улице задавили, но театр продолжал свою реґволюционную роль. Теперь они будто отняли друг у друга роли, - продолжает г. Мейерхольд, - актеры стали консервативны. Актеры забыли репертуар Блока, Сологуба, Маяковского [250] , Ремизова. Кто виною этому? Партер, молчаливый бесстрастный партер, как место для отдохновения.

г. Мейерхольд очень удивляется, почему солдаты не приходят в театр и молча не освобождают его от партерной публики.

...Довольно партера! Интеллигенцию выгонят туда, где проґцветают эпигоны Островского. А пьесы тех авторов, которые упоґминались выше, будут ставиться для крестьян, солдат, рабочих и той интеллигенции, которая скажет: довольно спать! Тогда театр будет на высоте.

[\*] "Литературное наследство", т. 68. "Чехов", М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 424 (письмо от 31 декабря 1901 г.).

[†] См. об этом в статье: Б. Ростоцкий, В спорах о Мейерхольде.- "Театр", 1964, Љ 2.

[‡] Цит. по кн.: Н. Волков, Мейерхольд, т. I, M.- Л., "Academia", 1929, стр. 49-50 и 51.

[ј] К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. I, M., "Искусство", 4964, стр. 281.

[\*\*] Там же, стр. 218.

[††] См.: Н. Н. Чушкин, Гамлет - Качалов. Из сценической истории "Гамлета" Шекспира, М., ВТО - "Искусство", 1966.

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

[јј] Там же.

[\*\*\*] Там же, стр. 286.

[†††] Цит. по кн.: Александр Блок, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 4, М.-Л., Гослитиздат, 1961, стр. 568.

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

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

[\*\*\*\*] "Любовь к трем апельсинам". 1914. Љ1. стр. 62.

[††††] "Биржевые ведомости", вечерний выпуск, П., 1914, 11 сентября.

[‡‡‡‡] Владимир Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 1, М., Гослитиздат, 1955, стр. 302.

[јјјј] Там же, стр. 309.

[\*\*\*\*\*] Небезынтересно отметить, что осенью 1914 года Мейерхольд (совместно с Ю. Бонди и В. Соловьевым) написал пьесу "Огонь" (см. "Любовь к трем апельсинам", 1914, Љ 6-7, стр. 19-55), посвященную военным событиям. Это не столько пьеса в обычном понимании, сколько своеобразный режиссерский сцеґнарий. Поэтому в нем ясно видны особенности, предопределяющие стиль постаґновки. Наряду с использованием подчеркнуто традиционных моментов (наприґмер, в финале, напоминающем апофеозы старинных спектаклей, посвященных прославлению побед и баталий) в сценарии имеются черты, характерные для будущих спектаклей Мейерхольда первых лет после Октября. Это - введение в действие народных масс, разрушение камерной замкнутости действия, активное использование техники, склонность к героической монументализации. Вот хаґрактерная в этом смысле ремарка:

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

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

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

[†††††] Константин Державин, Февраль и Октябрь в театре.- В кн.: "Сто лет. Александрийский театр - Театр госдрамы. 1832-1932", Л., изд. Дирекции Ленгостеатров, 1932, стр. 428.

[‡‡‡‡‡] А. В. Луначарский, Собрание сочинений, т. 3, М., "Художественная литература", 1964, стр. 39.

[јјјјј] "Вестник театра", 1920, Љ 70, стр. 11.

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

[††††††] "А. В. Луначарский о театре и драматургии", т. I. M., "Искусство", 1958. стр. 780.

[‡‡‡‡‡‡] "А. В. Луначарский о театре и драматургии", т. I, стр. 779.

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

[\*\*\*\*\*\*\*] "Новый зритель", 1924, Љ 27, стр. 6.

[†††††††] А. В. Луначарский, Собрание сочинений, т. 3, стр. 299.

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

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

[\*\*\*\*\*\*\*\*] Там же, стр. 466.

[††††††††] Владимир Маяковский, Полное собрание сочинений т. 12 стр. 256.

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

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

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*] Там же, стр. 398-399.

[†††††††††] Там же, стр. 399.

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

[јјјјјјјјј] С. Мокульский, Переоценка традиций. - "Театральный Октябрь", сб. 1, Л., - М., 1926, стр. 21.

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

[††††††††††] Там же, стр. 311.

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] Там же, стр. 232.

[јјјјјјјјјј] Там же, стр. 299.

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] Там же, стр. 349.

[†††††††††††] Борис Гусман, Еще о "Мандате".- "Новый зритель", 1925, Љ 18, стр. 8.

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] Сборники "Гоголь и Мейерхольд" (изд. "Никитинские субботники", М., 1927); "Ревизор" в Театре им. Вс. Мейерхольда" (Л., "Academia", I927); моґнография Д. Тальникова "Новая ревизия "Ревизора" (ГИЗ, 1927).

[јјјјјјјјјјј] Владимир Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 307.

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] Владимир Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 309.

[††††††††††††] П. Марков, Правда театра, М., "Искусство", 1965, стр. 53.

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

[јјјјјјјјјјјј] Небольшая часть документальных материалов хранится в Государственґном Центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина - в фондах Муґзея Государственного театра имени Вс. Мейерхольда; основную ценность здесь составляют иконографические, а также нотные материалы.

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] См.: Александр Гладков, Воспоминания, заметки, записи о В. Э. Мейерхольде. - Сб. "Тарусские страницы", Калуга, 1961, стр. 302.

[†††††††††††††] - "Стань тем, кто ты есть" (нем.). - Ред.

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] Под словом "инсценировка" (от немецкого Inszenierung) Мейерхольд в своих дореволюционных статьях подразумевал постановку, работу режиссера над воплощением пьесы на сцене.- Ред.

[јјјјјјјјјјјјј] Доктор Дапертутто - мой (уже раскрытый теперь) псевдоним в работах режиссуры, отмеченной наиболее сильным устремлением к той манере сценичеґских истолкований, о которых говорится в третьей части этой книги. <Доктор Дапертутто - персонаж из "Фантастических повестей в манере Калло" Э.-Т.-А. Гофмана.- Ред.>

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] Интерьер - внутреннее помещение и его обстановка; экстерьер - место под открытым небом (франц.).- Ред.

[††††††††††††††] Под "стилизацией> я разумею не точное воспроизведение стиля данной эпохи или данного явления, как это делает фотограф в своих снимках. С поняґтием "стилизация", по моему мнению, неразрывно связана идея условности, обґобщения и символа. "Стилизовать" эпоху или явление значит всеми выразительґными средствами выявить внутренний синтез данной эпохи или явления, воспроґизвести скрытые характерные их черты, какие бывают в глубоко скрытом стиле какого-нибудь художественного произведения.

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] Другой вариант художника уже крайне упрощенный: ни ворот, ни решетки, только боскетные арки с плетеными корзинами; за ними - клумбы цветов.

[јјјјјјјјјјјјјј] 1906, январь.

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] Написано в 1906 г.

[†††††††††††††††] Репертуар: "Самоуправцы" Писемского, "Геншель" Гауптмана, "Стены" Найденова, "Дети солнца" Горького и т. п

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] Репертуар: пьесы А. П. Чехова.

[јјјјјјјјјјјјјјј] Шопенгауэр.

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] Шопенгауэр.

[††††††††††††††††] Пьеса ставилась в Московском Художественном театре.

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] Шопенгауэр.

[јјјјјјјјјјјјјјјј] Шопенгауэр.

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] Л. Н. Толстой, О Шекспире и о драме.

[†††††††††††††††††] "Секрет быть скучным - это все высказать" (франц.). - Ред.

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] Пианиссимо - очень тихо; форте - громко (итал.).- Ред.

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

"Аня (взволнованно). А сейчас на кухне какой-то человек говорил, что вишневый сад уже продан сегодня.

Любовь Андреевна. Кому продан?

Аня. Не сказал кому, ушел. (Танцует с Трофимовым.)"

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] Из моего Дневника.

[††††††††††††††††††] Qeorg Fuchs, Die Schaubuhne der Zukunft, S. 28 <Георг Фукс, Сцена будущего, стр. 28.- Ред.>

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] Дальше я буду говорить только о двух поэтах (Вал. Брюсов и Вяч. Иваґнов), статьи которых об искусстве и театре, на мой взгляд, являются самыми ценными предвестниками совершающегося переворота. Это не значит, однако, что я забываю о значительном влиянии других. Да и можно ли забыть таких, наґпример, как Антон Крайний (Антон Крайний - псевдоним писательницы 3. Н. Гиппиус.), который в заметках своих о театре ("Вопросы жизни", "Новый путь" (Журнал "Вопросы жизни", выходивший в 1905 году, был продолжением ежемесячного журнала "Новый путь", издававшегося в Петербурге в 1903-1904 годах.)) смело порвал со старыми театральными традициями и свободно направил взор на новые предвидения в области драматического искусґства, или Пшибышевского с его аристократическим пониманием искусства вообґще и театрального в особенности. Памятны превосходные страницы из "Книги великого гнева" А. Л. Волынского (Сборник критических статей, выпущенный изд-вом "Труд" (Спб., 1904).), в главе "Старый и новый репертуар".

[јјјјјјјјјјјјјјјјјј] Первая его пьеса "Принцесса Мален" написана в 1890 году.

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] "Le tresor des humbles" <"Сокровище смиренных". - Ред.>. "Блаженґство души", перевод Л. Вилькиной <Спб., 1901 >. См. <главу> "Трагедия каждого дня".

[†††††††††††††††††††] Брюсов, Ненужная правда.- "Мир искусства" <Спб., 1902>, том VII, отд. 3, стр. 67.

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] Курсив здесь и далее мой.

[јјјјјјјјјјјјјјјјјјј] А. Блок ("Перевал", 1906 (Имеется в виду статья А. Блока "Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской".- Журн. "Перевал", М., 1906, Љ 2, декабрь, стр. 61-63 (см.: Александр Блок, Собр. соч. в восьми томах, т. 5, М.- Л., Гослитиздат, 1962, стр. 95).)) боится, что актеры такого театра "могут сжечь корабль пьесы", но, на мой взгляд, "разноголосица" и крушение мыслимы тогда только, когда "прямая" будет превращаться в волнообразную. Опасность устранима, если режиссер верно истолковал автора, верно передал его актеру, а последний верно понял режиссера.

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] "Театру-треугольнику" нужны актеры безиндивидуальные, но выдающиеґся виртуозы, а какой они школы - безразлично. "Театру прямой" очень важен индивидуальный блеск актерского дарования, без чего немыслимо свободное творґчество, и непременно новая школа. Новая школа не та, где учат новым приемам, а та, которая возникает один только раз, чтобы родить новый свободный театр и затем умереть.

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

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

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

[††††††††††††††††††††] Аннибал Пасторе, Морис Метерлинк.- "Вестник иностранной лиґтературы", 1903, сентябрь.

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] Кватроченто (quattrocento - итал.) - XV век в истории итальянской культуры.- Ред.

[јјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] 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 каґжется мне верным. Скажут: вот это и есть то, на что справедливо жалуются,- форма сковывает темперамент. Нет, это не так. Старые натуралистические актеґры, 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, тогґда произноси ее громко. Подойти к бытовой роли через молчаливое проглядывание текста и подойти к роли небытовой, овладев сначала ритмом языка и ритґмом движения,- одинаково верный прием.

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*]

[†††††††††††††††††††††] Почему Метерлинк рядом с Ибсеном, Метерлинк рядом с Верхарном ("Зори", напр., и "Смерть Тентажиля" рядом)?

Страдающий бог двулик: Дионис - хмель, Аполлон - сновидение. Душа вяч. Иванова стремится к пьесам дионисическим в смысле хмелевом. Это не значит, однако, что дионисическая драма, по Вяч. Иванову, должна быть непреґменно "оргийна" по своему внешнему выражению. Хоровое начало он видит в двух различных картинах:

"Оргийное безумие в вине,

Оно весь мир, смеясь, колышет.

Но в трезвости и мирной тишине

Порою тож безумье дышит.

Оно молчит в нависнувших ветвях

И сторожит в пещере жадной".

Ф. Сологуб.

"Равно дионисичны, по мнению Вяч. Иванова, пляска дубравных сатиров и недвижимое безмолвие потерявшейся (во внутреннем созерцании и ощущении бога) менады".

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] Эзотерический театр (франц.), то есть тайный, сокровенный.- Ред.

[јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] Театр-студия в Москве, Станиславский (в пути от "Драмы жизни"), Гордон Крэг (Англия), Рейнхардт (Берлин), я (Петербург).

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] "Чайка".

[††††††††††††††††††††††] См. мою заметку в "Весах". 1907. Љ 6 "Из писем о театре" (В сборник "О театре" вошла под заглавием "Max Reinhardt (Berliner Kammerspiele)" (см. далее).)

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] Л. Андреев (из письма ко мне (Переписка Мейерхольда и Л. Н. Андреева не найдена.)). Цитируемый отрывок читатель встретит в этой книге еще раз вместе с предшествующими ему пятью строками. Объясґняется это тем, что заметка "Max Reinhardt" с цитатой из письма Л. Н. Андреґева, появившаяся в печати ранее статьи "К истории и технике Театра", отчасти послужила материалом для последней.

[јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] - мизансцена (франц.). - Ред.

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] Из афиши первого спектакля: текст в переводе В. Коломийцева; капельмейстер - Э. Ф. Направник; декорации, костюмы и бутафория князя А. К. Шервашидзе; сценическая постановка Bc. Мейерхольда; Тристан - И. В. Ершов, Изольда - М. Б. Черкасская, Брангена - М. Э. Маркович, Курвенал - А. В. Смирнов, Марк - В. И. Касторский, Мелот - Н. В. Андреев 2-й, Кормґчий - Н. Ф. Маркевич, Пастух - Г. П. Угринович, Матрос - А. М. Лабинский.

[†††††††††††††††††††††††] Везде, где в настоящей книге упоминается это имя, речь идет о художнике Александре Николаевиче Бенуа.

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] - воспроизведение, подобие (древнегреч.). - Ред.

[јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] - в соответствии (франц.). - Ред.

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] Речь идет, конечно, о балетмейстере нового типа. Идеальным балетмейґстером новой школы мне кажется на современном театре М. М. Фокин.

[††††††††††††††††††††††††] По мнению Вагнера, Бетховен является главным зиждителем симфонии, в основе которой лежит столь ценный для Вагнера "гармонизированный танец".

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] - сообщество (древнегреч.).- Ред.

[јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] - особый вид этической формы общности (нем.). - Ред.

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] Т. Лессинг. Душа театра. Этюд о сценической эстетике и актерском искусстве (нем.).- Ред.

[†††††††††††††††††††††††††] - лоно, где рождается действие (нем.).- Ред.

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] См. "Вагнер и Дионисово действо" в книге Вячеслава Иванова "По звездам" (издательство "Оры", Спб., 1909).

[јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] - анфас, лицом (франц.).- Ред.

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] -задний план (нем.). - Ред.

[††††††††††††††††††††††††††] - настроение (нем.). - Ред.

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] См. а) "Ежегодник императорских театров", 1909, выпуск III. Заграничґные письма. Письмо III. "Мюнхенский Театр художников"; б) "Аполлон", 1909, Љ 2, Q. Fuсhs, Мюнхенский Художественный театр.

[јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] Опыт со "сценой-рельефом" проведен во II и III актах "Тристана".

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] Курсив всюду мой.

[†††††††††††††††††††††††††††] - торжественные представления (нем.).- Ред.

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] Я говорю о ремарках, касающихся исключительно сценария, не о тех ремарках, которые так превосходны у Вагнера, когда ими он раскрывает внутреннюю сущность оркестровой симфонии. Как примеры см. стр. 17, 61, 81-82, 116-117, 146 и т. п. места клавира "Тристана и Изольды" (перевод В. Крломий-цева; издание Нельднера в Риге).

[јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] - Цветочная скамья (нем.). - Ред.

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] Петер Альтенберг.

[††††††††††††††††††††††††††††] Макс Рейнхардт - бывший актер "Deutsches Theater" <Немецкого театра> в ту пору, когда здесь царил гауптмановскии репертуар; теперь в этом же здании приютился он с собственной труппой, прежде игравшей под его дирекцией в театрах "Kleines" <Малом> и "Neues" <Новом>. В "Deutsches Theater" Рейнхардт ставит параллельные спектакли: в большом зале - пьесы для "больґшой" публики, в интимном зале, вмещающем всего человек двести, устраиваются гак называемые "Kammerspiele", рассчитанные на публику с изысканным вкусом. В интимном зале ставятся пьесы Ведекинда, Метерлинка и т. п. Впервые имя Рейнхардта упоминалось на страницах "Весов" (1904, Љ 1).

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] Журнал "Правда" <М., 1904, Љ 3, стр. 286-300. - Ред. > Корреспонґденция г-жи Макс-Ли: "Обзор берлинских театров".

[јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] - "Звук и дым" (нем.).- Ред.

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] - совет, совещательный орган (нем.). - Ред.

[†††††††††††††††††††††††††††††] Л. Андреев.

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] Гордон Крэг - молодой английский художник-декоратор. Он родился и вырос в театре. Сын одной из знаменитых английских актрис - Эллен Терри. Сам актер. Ученик Генри Ирвинга; играл в его театре. Г. Крэг видел, как веґличайший режиссер Ирвинг основал свою славу на эффектах, вытекавших из принципов временных, шатких, которые легко поколебать. Он видел, как недоступны были Ирвингу многие глубины сценических воплощений на том простом основании, что он не захотел принять крэговских идей, быть может, не смел их принять, чтобы не покачнуть своей славы. И вот Г. Крэг оставляет сцену Ирвинґга, набирает свою труппу, отправляется в провинцию, потом оставляет актерство, становится режиссером и, что всего важнее, вместе с режиссером - художником-декоратором. Вернувшись в Лондон, начинает ставить представления по тому методу, о котором пишет потом в книге "The Art of the Theatre" <"Искусство театра". - Ред.>.

[јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] - новое искусство (франц.).- Ред.

[\*] - современный стиль {англ.).- Ред.

[†] - "Новый английский художественный клуб" (англ.). - Ред.

[‡] У Крэга есть "Masques" <"Маски"> - смесь пантомимы, балета, фееґрии - пьеса по образцу староанглийских пьес времен Тюдоров.

[ј] "The Art of the Theatre".

[\*\*] Москва, 1905 г.

[††] Ник. Вашкевич, Дионисово действо современности. Эскиз о слиянии искусств, 1905, изд. "Скорпион".

[‡‡] - "Предприятие искусств и художественной промышленности" (нем.). - Ред.

[јј] - декаданс, конец века (франц.). - Ред.

[\*\*\*] Н. И. Бутковская выпустила в свет (летом 1912 г.) новейшее собраґние статей Крэга: "Искусство театра" (перевод под редакцией В. П. Лачинова).

[†††] "Духовная жизнь Америки", в Собрании сочинений, изд. "Шиповник", Спб., 1909.

[‡‡‡] Е. G. Craig, Etwas fiber den Regisseur und die Bfihnen-Ausstattung - "Deutsche Kunst und Dekoration", 1904-5, Juli. Или см. мой перевод в "Журнале <театра> Литературно-художественного общества", <Спб.> 1909-10 <первая половина сезона>, Љ 9 <"Несколько слов о режиссере и сценических поґстановках"; (Заметку эту Крэг не включил в последнюю свою книгу "Искусґство театра", изданную Н. И. Вутковской). В том же журнале (1909-10 <первая половина сезона, Љ 3>) см. мой перевод другой интересной заметки Крэга "К сценической обстановке".

[јјј] В одном из "Писем о театре", в "Золотом руне" (1908, ЉЉ 7-9), так начинался абзац под заглавием: Большие театры. Императорские в столицах.

[\*\*\*\*] - "Эхо прошедшего времени" (франц.).- Ред.

[††††] Письмо осталось неоконченным. В плане было: классифицировав сущеґствующие в столицах театры, дать описание выдающихся типов из двух групп: "большие театры" и "театры исканий". К первой группе отношу Московский Художественный театр, так называемый Суворинский театр в Петербурге, театры Корша и Незлобина в Москве. Ко второй группе отношу: "Дом Интерґмедий", "Старинный театр", "Веселый театр", "Лукоморье", "Кривое зеркало" (поскольку этот театр в первый год следовал программе "Лукоморья", а теперь пытается иногда прислушиваться к указаниям Н. Н. Евреинова и с большой, к сожалению, осторожностью дает место опытам его "монодрамы"). - Театр В. Ф. Комиссаржевской хотел совместить несовместимое: быть "театром искаґний" (в период режиссур - моей, потом Н. Н. Евреинова) и в то же время быть театром для большой публики. В этом надо искать причину преждевреґменной смерти Театра В. Ф. Комиссаржевской. Мудро поступает К. С. Станисґлавский, создающий теперь лабораторию своих исканий вне стен Московского Художественного театра. Очевидно, теперь только он понял, что модернистские тенденции его "большого театра" никогда ничего не меняли по существу в прочґно установившихся основах доживающего театра.

[‡‡‡‡] R. Wagner, Die Kunst und die Revolution. Gesammelte Schriften und Dichtungen, B. Ill (R. Linnemann, Leipzig, 1907, 4. Auflage).

[јјјј] А. Блок, О театре.- "Золотое руно", 1908, Љ 5, стр. 55.

[\*\*\*\*\*] Две общественные группы не хотят анать современного театра: одной театр недоступен по цене; другая не хочет, чтобы со сцены ее поучали и проґсвещали проповедью. "Nicht Wissen, sondern Geschmack, nicht kritische Dialektik, sondern machtbewusstes Handeln sind die iM.aBsta.be unserer Lebensfiihrung" <"He знание, но вкус, не критическая диалектика, но осознающее свою силу действие - вот масштабы нашего жизненного направления" (нем.)-Ред.>, говорит она вместе с G. Fuchs'OM ("Revolution des Theaters", bei G. Miiller, Miinchen und Leipzig, 1909). <Г. Фукс, Революция театра, изд. Г. Мюллера, Мюнхен и Лейпциг, 1909. - Ред.>

[†††††] Ив. Иванов, Политическая роль французского театра в связи с фиґлософией XVIII века, Москва, 1895.

[‡‡‡‡‡] Статья, цитированная в предыдущем абзаце. - Ред.

[јјјјј] Французское определение пьес, написанных с целью доказательства опреґделенного положения.- Ред.

[\*\*\*\*\*\*] - кабаре (франц.) и сверхподмостки (нем.). - разновидности эстрадного искусства.- Ред.

[††††††] Этот набросок явился результатом моей дружеской переписки с английґским исследователем русского театра Джорджем Кальдероном о новейших теґчениях в английском и русском театрах современности. - NB. Дж. Кальдероном блестяще сделан перевод двух пьес А. П. Чехова. См. Two Plays by Tchekhoff. The Seagull. The Cherry Orchard. Translated, with an introduction and notes, by George Calderon. London. Grant Richards Ltd. MDCCCCXII. О русском театре см.: "The Russian Stage", by George Calderon, "The Quarterly Review", Љ 432, July 1912. <Джордж Кальдерон, Русская сцена.- Журн. "Куортерли ревью", Љ 432, июль 101В т.- Ред.>

[‡‡‡‡‡‡] - комедиа дель арте - итальянская комедия масок. - Ред.

[јјјјјј] В составетруппы, выступавшей при дворе Анны Иоанновны, находиґлись: Constantini, Pedrillo, Casanova, Vulcani.

[\*\*\*\*\*\*\*] <Мариус> Сепэ. Христианская драма в средние века <1878> (франц.). - Ред.

[†††††††] "Сборник отделения русского языка и словесности Императорской Акаґдемии наук", т. 58, Спб., il895, стр. 25. Курсив мой.

[‡‡‡‡‡‡‡] "О драме, критическое рассуждение Д. В. Аверкиева", с приложением -статьи "Три письма о Пушкине", Спб., 1893.

[јјјјјјј] Превосходный перевод этой пьесы (размером подлинника), сделанный поэґтом Вл. Пястом, скоро выйдет в свет (изд. М. и С. Сабашниковых, Москва).

[\*\*\*\*\*\*\*\*] К "схеме" (см. стр. 187).

[††††††††] К "схеме" (см. стр. 187).

[‡‡‡‡‡‡‡‡] Как, например, Hugo Albert Rannert ("The Spanish stage in the time of Lope de Vega", New York, 1909, и "The life of Lope de Vega", Glasgow, 1904, Gowans and Gray) <Гуго Альберт Реннерт, Испанская сцена во вреґмена Лопе де Вега, Нью-Йорк, 1909, и "Жизнь Лопе де Вега", Глазго, 1904, изд. Гоуэнс и Грей - Ред.>

[јјјјјјјј] Пьеса возобновлена была на сцене Императорского Александрийского теґатра 9 ноября 1910 года. Из афиши первого представления: "Перевод В. Родиславского; декорации, костюмы и бутафория художника А. Я. Головина; поґстановка Вс. Мейерхольда; Дон Жуан - Ю. М. Юрьев, Сганарель - заслуженґный артист императорских театров К. А. Варламов, Эльвира - Н. Г. Ковален-ская, Дон Карлос-К. Н. Вертышев, Дон Алонзо-М. А. Владимиров, Дон Луис - Н. Л. Павлов, Шарлотта - Е. И. Тиме, Матюрина - В. А. Рачковская, Пьеро - Ю. Э. Озаровский, Диманш - С. В. Брагин, Нищий - В. А. Гарлин. Сомнительная личность - К. Н. Берляндт, Слуги - Д. X. Пашковский и Н. Д. Локтев, Конюший - Н. М. Казарин. Призраки: Дама в маске и Время с косою в руках. Три разбойника.- Музыка выбрана из сочинений Ж. Ф. Рамо "Hippolyte et Arricie" < "Ипполит и Арисия"> и "Les Indes galantes" <"Галантная Индия"> и аранжирована для струнного оркестра В. Каратыгиным. Песенка слуг (4-е действие) аранжирована из анонимной "chanson a boire" <застольной песни> XVIII века. Бой на рапирах (3-е действие) поставлен (по плану режиссера) О. К. Котинским".

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*] Пале-Рояль (Palais Royal) и Пти-Бурбон - театральные здания в Паґриже XVII века. - Ред.

[†††††††††] Канъэй (1624-1643) запрещает выступать на сцене женщинам, являвґшимся до этого времени главными исполнительницами; отныне юноши исполняют женские роли. Эдикт 1651 года запрещает выступать на сцене и юношам.

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡] - Театр Французской комедии. - Ред.

[јјјјјјјјј] Из трех величайших трагиков Древней Греции у Софокла видим наибольґшее преобладание элементов рассудочности. У Эсхила хор - действующее лицо, а вся трагедия - мир музыкальных устремлений, связанных с танцевальным ритмом пластической культуры. У Еврипида, отдавшегося изображению страстей, преобладает эмоциональность (см. "Финикиянки"), и, несмотря на явное стремґление автора отделить театр от религии, все же трагедии его слиты с бытовыми особенностями его эпохи. У Софокла в "Антигоне" хор, превращенный в резоґнера,- скучно рассудочен. Главное течение интриги почти оторвано от основ религии и центр тяжести передвинут к теме о борьбе за свободу. Такие вот неґдостатки софокловой "Антигоны" и дают возможность современному зрителю прослушать и понять трагедию в инсценировке, не связанной с особенностями античной сцены. Считаю долгом оговориться, что, подчеркивая рассудочный элеґмент софокловой трагедии, как недостаток, ограничиваю пример "Антигоной". В других его пьесах этот недостаток выступает не столь резко.

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] - "Севильский озорник" (испан.).- Ред.

[††††††††††] - Театр Пале-Рояль, Театр Пти-Бурбон. - Ред.

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] Постановка "Тристана". Газета "Речь", "Художественные письма", 1909 г. б ноября.- Ред.>

[јјјјјјјјјј] "Шут Тантрис" Э. Хардта (поставлена Мейерхольдом в 1910 г.). - Ред.

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] "Что там в ночи святой спало, объято тьмой, что без сознания я хранил, от всех тая, на что в боязни сладкой не смел глядеть украдкой - это, светом дня облито, вдруг стало мне открыто" ("Тристан и Изольда". Драма в трех действиях Р. Вагнера, перевод Вс. Чешихина. Изд. Брейткопф и Гертель, Лейпґциг, 1899, стр. 81).- Ред.

[†††††††††††] "Р. Вагнер как поэт и мыслитель".

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] - "Видеть свое искусство в целом" (франц.). - Ред.

[јјјјјјјјјјј] См. у М. К<ублицкого> "Опыт истории театра <у древних народов>>. Москва, 1849, типография Готье.

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] Газета "Речь", Љ 114 (27 апреля 1912).

[††††††††††††] - таинство (древнегреч.). - Ред.

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] - церковная служба (латин.). - Ред.

[јјјјјјјјјјјј] Я говорю о старом водевиле не потому, что его непременно надо верґнуть театру, я беру эту сценическую форму как пример формы, связанной с традициями театральными, а не литературными, с одной стороны, и со вкусами народа, с другой. Надо помнить, что водевиль пришел к нам из Франции, а мы знаем, что французский водевиль (см. <Victor> Fournel, <"Tableau du vieux Paris. Les> Spectacles populaires et artistes des rues" <Paris, E. Dentu, 1863> <Виктор Фурнель. "Картина старого Парижа. Народные спектакли и уличные актеры". Париж, изд. Э. Даятю, 1863>, стр. 320-321) язился так: "Около Porte St.-Jacques долго держался импровизированный народный театр; толпами валил туда народ смотреть и слушать веселые песни и сцены трех долго не забытых потом неистощимых весельчаков. Все трое - выходцы из Нормандии, все - подмастерья булочного цеха, они пришли в Париж попыґтать счастья, перенеся в столицу те размашистые, разудалые и бойкие приемы свежей нормандской народной песни и игры, которые впоследствии дали Франґции ее водевиль. Весь город знал и любил их, и принятые ими имена Готье-Гаргиля, Тюрлюпена и Гро-Гильома навеки остались памятными в истории французского юмора". Водевиль вырос, как видим, из народной песни и из приґемов народной игры.

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] К вопросу о силе и значении пантомимы невольно вспоминается эпизод из другой эпохи: "По словам одного римского писателя, какой-то чужеземный влаґстелин присутствовал в царствование Нерона при исполнении пантомимы, в коґторой знаменитый актер представлял все двенадцать подвигов Геркулеса с такой выразительностью и ясностью, что чужестранец понял все без всякого пояснеґния. Это поразило его до такой степени, что он попросил Нерона подарить ему этого актера. Нерон был весьма удивлен подобной просьбой,- тогда гость объясґнил ему, что по соседству с его владениями живет какой-то дикий народ, языка которого никто не мажет понять, да и дикари не понимают, чего требуют от них их соседи,- и вот посредством пантомимы этот знаменитый актер может переґдать им его требования, и те наверное прекрасно поймут его" ("Танцы, их истоґрия и развитие с древних времен до наших дней". По Вюилье. Изд. ред. "Ноґвого журнала иностранной литературы", Спб., 1902, стр. 15).

[†††††††††††††] Разве мало говорит современному сценическому деятелю такая ремарка Кальдерона: "Дон Гутиэрре входит, как бы перепрыгнув через забор" ("Врач своей чести", пер. К. Д. Бальмонта, изд. М. и С. Сабашниковых, 1912, стр. 117). По этому "как бы" актер определяет гимнастичность выхода своего испанского собрата, а режиссер угадывает по этой ремарке примитивность сценической обґстановки того времени. Ту же услугу оказывает режиссеру сохранившаяся опись одного театрального инвентаря 1598 года: "Item <также>: скала, темница, адова пасть, могила Дидо. Item: восемь копий, лестница для Фаэтона, чтобы взбираться на небо. Item: два бисквитных пирожных и город Рим. Item: золотое руно, две виселицы, лавровое дерево. Item: деревянный небесный свод, голова старца Магомета. Item: три головы Цербера, змей из Фаустуса, лев, две львиные головы, большая лошадь с ногами. Item: пара красных перчаток, папская митра, три царские короны, помост для казни Иоанна. Item: котел для жида.

Item: четыре облачения для Ирода, зеленая мантия для Марианны, душегрейка для Евы, костюм Духа и три шляпы испанских донов.

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] - гистрионы, мимы, ателланы, шуты, жонглеры, менестрели (латин.).- Ред.

[јјјјјјјјјјјјј] - в порядке импровизации (латин.). - Ред.

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] "Опыт истории театра", Москва, типография Готье, 1848, стр. 136.

[††††††††††††††] Ср. сказанное о произведениях кубиста Лота в Љ 6 "Аполлона" за 1912 год: "Отдав дань цветистому и плоскому стилю витражей, молодой художґник перешел к увлечению ритмической угловатостью деревянной скульптуры" (стр. 41, курсив мой).

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] Цитирую из блестящей статьи А. Левинсона "Новерр и эстетика балета в XVIII веке" ("Аполлон", 1912, Љ 2).

[јјјјјјјјјјјјјј] Императорский Александрийский театр. В первый раз по возобновлении "Дон Жуан" был представлен 9 ноября 1910 г.

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] "Речь", Љ 318 (19 ноября 1910).

[†††††††††††††††] "Речь", Љ 318 (19 ноября 1910).

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] "Артист", 1890, Љ 9. <Marquis ridicules (франц.)- смешные маркизы.>

[јјјјјјјјјјјјјјј] А. Я. Головин.

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] Автор этой книги.

[††††††††††††††††] - заведующий королевскими развлечениями (франц.). - Ред.

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] - сотрудниками (франц.). - Ред.

[јјјјјјјјјјјјјјјј] "Любовная досада" (франц.). - Ред.

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] - "Арлекин - летающий доктор" (итал.). - Ред.

[†††††††††††††††††] Я не говорю, конечно, о тех "Varietes", которые высмеяны были Г. Фуксом и, по его словам, представляют собой "SimpLicissimus-Stil" <стиль юмористического журнала "Симплициссимус">, перенесенный на подмостки из номеров мюнхенского журнала. И вообще должен оговориться: две трети нуґмеров любой из лучших сцен этого рода ничего общего с искусством не имеют, и тем не менее именно в этих театриках и в одной трети "аттракционов" больґше искусства, чем в так называемых серьезных театрах, питающихся литераґтурщиной.

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] -хвалители старого времени (латин.).-Ред.

[јјјјјјјјјјјјјјјјј] Большая энциклопедия (1902).

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] Курсив мой.

[††††††††††††††††††] Андрей Белый, "Символизм", отд. II, Формы искусства. Курсив мой.

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] -по преимуществу (франц.). - Ред.

[јјјјјјјјјјјјјјјјјј] Выражение Пушкина (см. ниже).

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] - грасьосо (испан.) - комедийный персонаж испанского театра.- Ред.

[†††††††††††††††††††] К сожалению, Ф. Ведекинду сильно вредит его безвкусица и постоянное тяготение к введению на сцену элементов литературщины.

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] Флёгель, История гротескно-комического (нем.). - Ред.

[јјјјјјјјјјјјјјјјјјј] "Балаганчик".

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] См. черновые наброски письма (на французском языке) к Раевскоґму, 1829.

[††††††††††††††††††††] Старинный театр. Художник - М. В. Добужинский. Режиссер - Н. Н. Ез-реинов.

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] Дом Интермедий. Художник-С. Ю. Судейкин. Режиссер - Доктор Дапертутто.

[јјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] Курсивы мои.

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] Спектакли Товарищества новой драмы с моей режиссурой давались: Херсон, зима 1902/03; Николаев, великий пост 1903; Севастополь, весна 1903; Херсон, зима 1903/4; Николаев, великий пост 1904; Пенза, осень 1904; Тифлис, зима 1904/5; Николаев, весна 1905; Тифлис, великий пост 1906; Новочеркасск, весна 1906; Ростов н/Д, весна 1906; Полтава, лето 1906.

[†††††††††††††††††††††] П. М. Ярцев заведовал Литературным бюро Театра В. Ф. Комиссаржевской и принимал участие в некоторых постановках в качестве сорежиссера ("Вечґная сказка", "В городе"). Главной работой Ярцева была работа мэтра от литеґратуры (того, кто в немецких театрах именуется "драматургом"). Впоследствии Ярцев дает "рефлективный" разбор некоторых постановок ("Эдда Габлер", "Сестра Беатриса", "В городе", "Чудо св. Антония", "Балаганчик", "Вечная сказка") и первый подсказывает значительность описательного приема для театґральных рецензий.

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] - без сопровождения музыкальных инструментов (итал.).- Ред.

[јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] - главная мысль (франц.).- Ред

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] - "бог из машины" (латин.) - от машины древнегреческого театра, при помощи которой внезапно появлялось действующее лицо, распутывавшее интриґгу.- Ред.

[††††††††††††††††††††††] - блаженные тени (франц.).- Ред.

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] - "Я вывел вас из этого ужасного места; наслаждайтесь отныне радоґстями любви" (франц.).- Ред.

[јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] - "Выход из ада" (франц.).- Ред.

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] Ibidem - там же (латин.). - Ред.

[†††††††††††††††††††††††] Гордон Крэг, Искусство театра. Перевод под редакцией В. П. Лачинова. Изд. Н. И. Бутковской.

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] См. "Речь", Александр Бенуа. Пушкинский спектакль (1915. 31-III, 7-IV, 16-IV).

[јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] Курсивы мои.

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] Бенуа, фельетон III, столбец 7 (дальше везде будем, не повторяя наґзвания газеты ("Речь"), сокращать: Бенуа - Б., фельетон - ф. (цифра), столґбец- ст. (цифра).

[††††††††††††††††††††††††] - за (латин.), то есть в защиту своей постановки.- Ред.

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] Эту заметку о драме ("к сожалению",- как пишет Бенуа,- "столь отрывистую, но все же" - обратите внимание на это снисходительное "но все же" - "содержащую массу глубоких мыслей"),- эту заметку мы считаем своего рода манифестом Пушкина, тесно связанным с его "опытом драматических изуґчений". <Словами "О драме" Мейерхольд определяет здесь и далее заметки Пушкина о народной драме и о "Марфе Посаднице" М. П. Погодина.- Ред.>

[јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] Б., ф. I, ст. 6.

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] Б., ф. III, ст. 8.

[†††††††††††††††††††††††††] Б., ф. III, ст. 7. Курсив мой.

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] Пушкин. О драме. Курсив поэта.

[јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] Напрасно Бенуа думает, что кто-то дорожит теми аттестатами, коґторые он раздает деятелям искусства. Но посмотрите, как автор "художественґных писем" в "Речи" умилен той миссией, какую сам на себя возложил:

"Я знаю, мне бросят упрек в чрезмерном увлечении, в пристрастии,- тот самый упрек, который я слышал столько раз на своем веку и с самых давних пор - тогда еще, когда я пожелал поделиться своим восторгом от творчества Сомова и Врубеля; те же упреки сыпались затем на меня за Бакста, и за Дунґкан, и за Фокина, и за Нижинского, и за Стравинского, и за Дягилева и т. д. и т. д. И еще в прошлом году (несмотря на достаточно проверенную надежность моего глаза) мне снова не поверили, когда я ( преклонился перед талантом Гончаровой. Однако, разумеется, эти упреки не могут помешать мне исполнять мой долг, и я бы согрешил, если бы цз каких-либо соображений не выделил названґных двух, только что начинающих и уже так радующих художников" ("Речь", 24-II-1915, А. Бенуа. "Сверчок" на сцене Студии.- Курсив мой).

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] - безразлично (франц.).- Ред.

[††††††††††††††††††††††††††] В этом месте у Бенуа написано "к Пушкину" в его ф. I (ст. 1).

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] У Бенуа читай "Пушкин" (ф. I, ст. 1).

[јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] Курсив Бенуа.

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] Курсив Бенуа.

[†††††††††††††††††††††††††††] Б., ф. I, ст. 2.

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] Б., ф. I, ст. 2.

[јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] Б., ф. I, ст. 1.

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] У Бенуа: "к Пушкину" (ф. I, ст. 1).

[††††††††††††††††††††††††††††] Б., ф. I, ст. 1.

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] "И что,- спрашивает Н. Лернер ("Биржевые ведомости", 29-IV-1915, утренний выпуск),- прибавил он (Бенуа) к обычным постановкам "Мнимого больного"? - только погнался за пустяками и без "стыдливого чувства меры" усилил элемент буффонады".

[јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] - смысл существования (франц.).- Ред.

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*] Вы ждете подтверждения этого заявления примером? Бенуа не замедлит дать пример, но такой, который не соответствует действительности: "...почти все им (Художественным театром) созидаемое сначала не принимается - вспомним, ведь даже все Чеховы вначале проваливались или сопровождались жестокой критикой". Мы знаем, что Чеховы в Художественном театре никогда не проґваливались, ни в начале, ни в конце, и никогда не сопровождались жестокой критикой ни публики, ни прессы.

[†††††††††††††††††††††††††††††] Все три цитаты из Б., ф. I, ст. 3; курсивы мои.

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡‡] Б., ф. I, ст. 6.

[јјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјјј] "Да, "правдоподобие" в понимании Пушкиным этого слова, то есть рабскую имитацию жизни, следует ненавидеть, и все, что в Художественном театре есть такого,- это, разумеется, "от дьявола" и подлежит постепенному удалению" (Б., ф. I, ст. 6).

[\*] Б., ф. I, ст. 6-7; курсивы мои.

[†] Б., ф. II, ст. 1.

[‡] Ibild.

[ј] Б., ф. II, ст. 5.

[\*\*] Б. ф. I, ст. 6.

[††] Б., ф. 1, ст. 6.

[‡‡] "Биржевые ведомости" (утренний выпуск 29-IV-1915): "Простоту А. Н. Бенуа".

[јј] "Что именно это разумеет Бенуа, стоит только сопоставить два места из его фельетона (I, 6-7):

1) "И все же я, не задумываясь, предоставил себя и свое творчество для постановки и Мольера, и Гольдони, и Пушкина на сцене Художественного теґатра, ни минуты не питая иллюзий насчет того, что здесь я получу и легкость, и музыку, и импровизационный блеск, и стыдливое чувство меры. Поступил же я так потому, что взамен всего этого я рассчитывал получить подлинное чувстґво жизни, искренность, правду, а за эти драгоценности я с готовностью отдам все, ибо они мне представляются главными драгоценностями, бесконечно перевешивающими все остальное"; и 2) "Мне кажется, что кто влюблен в правду согласится, что для нее можно пожертвовать всем и даже вкусом - тем более, что, в сущности, в правде всегда сокрыт подлинный вкус" (нашим курсивом отмечены места, которые следует сопоставить).

[\*\*\*] О выдуманной Бенуа оперности "Каменного гостя" стоит когда-нибудь поговорить.

[†††] О какой правде идет речь, уже мы знаем. Вспомните, что в "Каменном госте" Качалов искал "жизненного" Дон Жуана ("...едва ли можно увидеть на сцене более жизненного Дон Жуана, нежели Качалов", ф. III, ст. 9). Рустейкис - Моцарт отмечен Бенуа, как "абсолютно естественный и жизненный", Стаґниславский - Сальери, как "настоящий человек" (ф. III, ст. 6 и 8). Бенуа успел забыть, что писал раньше: "...рабскую имитацию жизни следует ненавидеть" (а между тем в пушкинском спектакле, от начала до конца, Бенуа остался веґрен именно этой рабской имитации жизни), "...и все, что в Художественном театре есть такого - это, разумеется, "от дьявола" и подлежит постепенному удалению" (Б., ф. I, ст. 6). Постепенному, а не немедленному? О, как трудно, по-видчмому, расстаться с "густыми дебрями" натурализма.

"Возможно, что найдется и такой актер, который свяжет правдивую глуґбину переживаний с дивной музыкальностью речи и прочтет Сальери так, как вероятно, читал свои стихи сам Александр Сергеевич. Однако в наше время русская сцена еще не родила такого чуда, а пока что нужно радоваться тому, как один из ее представителей, сознавая всю трудность задачи, весь страшный риск опыта, пожелал представить нам впервые "подлинного" Сальери - не теґатрального злодея, не "солиста", говорящего напыщенные ариозо, а настояґщего, раздавленного совестью, сознаванием беззакония своего, человека с живой, томящейся по свету душой и все же гасящего этот свет, следуя велениям беґсовских побуждений. Какая огромная и высокая задача - и неужели она заслуґживает той нелепой травли, которой подвергся этот герой-артист со стороны "любителей пушкинского слова"?" (Б., ф. II, ст. 6).

В чем же героизм? В том, что актер в условное искусство вносит "подлинґные" элементы, в фигуре, созданной для театра ("Театральный злодей"? Да! Театральный злодей), пытается изобразить настоящего человека (где подсмотґренного?)... И Бенуа удивляется, что "любители пушкинского слова" поднимают свой голос в защиту пушкинского Сальери против Сальери Бенуа - Станиславґского.

[‡‡‡] В течение долгого времени в изданиях "Каменного гостя" Пушкина главґный герой именовался Дон Жуаном. В советское время была восстановлена пушґкинская транскрипция этого имени - Дон Гуан.- Ред.

[јјј] Пушкин. О драме.

[\*\*\*\*] "...я твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драмы шекспировой... и что всякий неудачный опыт может замедлить преобраґзование нашей сцены", б) "Успех или неудача моей трагедии будет иметь влияґние на преобразование драматической нашей системы". См. Пушкин. Заметґки о "Борисе Годунове".

[††††] Пушкин. О драме.

[‡‡‡‡] Пушкин. О драме.

[јјјј] "О драме".

[\*\*\*\*\*] "О драме".

[†††††] Слова, отмеченные курсивом, принадлежат Пушкину.

[‡‡‡‡‡] Пушкин. Заметки о "Борисе Годунове".- Курсивы мои.

[јјјјј] Пушкин отлично знал недостатки Шекспира... ("Шекспир велик, не смотря на неравенство, небрежность, уродливость отделки").

[\*\*\*\*\*\*] "О драме".

[††††††] Пушкин. Мои замечания об русском театре.- Курсив мой.

[‡‡‡‡‡‡] Ibid.

[јјјјјј] Пушкин. О драме

[\*\*\*\*\*\*\*] Ibid.

[†††††††] - замедляя (музыкальный термин; итал.). - Ред.

[‡‡‡‡‡‡‡] "Русские ведомости" (Љ ?). <В. Брюсов. Маленькие драмы Пушкина (к предстоящему спектаклю в Художественном театре).- "Русские ведомости", М., 1915, 22 марта.- Ред.>

[јјјјјјј] Б., ф. I, ст. 4.

[\*\*\*\*\*\*\*\*] Б., ф. I, ст. 3.

[††††††††] Б., ф. II, ст. 3.

[‡‡‡‡‡‡‡‡] Б., ф. III, ст. 5.

[јјјјјјјј] К. Блейбтрой, Байрон - сверхчеловек (нем.).- Ред.

[\*\*\*\*\*\*\*\*\*] - "Коварства и любви" Шиллера и "Натана Мудрого" Лессинга.- Ред.

[†††††††††] То есть "Люди и страсти". Так, по-немецки, Лермонтов озаглавил свою драму.- Ред.

[‡‡‡‡‡‡‡‡‡] - неведомая земля (латин.).- Ред.

КОММЕНТАРИИ

К каждому тексту, публикуемому в книге, дается краткое примечание текстологического характера, в котором указываются: место и время первой публикации, характер рукописного источника (автограф или машинопись) и место его хранения, первоначальное заглавие (если в настоящей книге дан иной заголовок), основание атрибуции (если текст был опубликован без подґписи или под псевдонимом), основание датировки и т. д. Далее в примечаниях объясняются названия, факты, упоминаемые в тексте, сообщаются некоторые дополнительные сведения (например, даты премьер названных в текстах спектаклей, имена исполнителей ролей на премьерах спектаклей, поставленных В. Э. Мейерхольдом), даются ссылки на цитируемые книги и статьи в периодиґческой печати. Сведения о лицах, упоминаемых в текстах В. Э. Мейерхольда, в примечаниях, как правило, не сообщаются. Все они вынесены в аннотированный указатель имен.

НЕКОТОРЫЕ УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ГВРМ - Государственные высшие режиссерские мастерские (1921).

ГВТМ - Государственные высшие театральные мастерские (1922).

Гэктемас - Государственные экспериментальные театральные мастерские имени Вс. Мейерхольда (1923-1931).

ТИМ - Театр имени Вс. Мейерхольда (1923-1926).

ГосТИМ - Государственный театр имени Вс. Мейерхольда (1926-1938).

ИМЛИ - Отдел рукописей Института мировой литературы имени А. М. Горького Академии наук СССР.

ЦГАОР СССР - Центральный государственный архив Октябрьской революции, высших органов Государственной власти и органов государственного управления СССР.

ЛГАОРСС - Ленинградский государственный архив Октябрьской революции и социалистического строительства.

ЦГАЛИ - Центральный государственный архив литературы и искусства.

Из фондов ЦГАЛИ в настоящем издании использованы главным образом материалы фонда 963 - Государственного театра имени Всеволода Мейерхольґда - и фонда 998 - В. Э. Мейерхольда. Автографы В. Э. Мейерхольда, храняґщиеся в этих фондах, в специальной атрибуции не нуждаются.

ИЗ ДНЕВНИКА 1891 ГОДА

(стр. 67)

Автограф найти не удалось. Печатается по книге: Николай Волков, Мейерхольд, т. I, М.- Л., "Academda", 1929, стр. 21 и 18-19.

[1] В это время Мейерхольд учился в VI классе Пензенской второй гимнаґзии.

ИЗ ПИСЕМ К О. М. МЕЙЕРХОЛЬД

(стр. 68)

Автографы найти не удалось. Печатается по кн.: Н. Волков, Мейерхольд, т. I, стр. 57, 103, 105, 107, 110, 112.

Ольга Михайловна Мейерхольд (урожденная Мунт) - первая жена В. Э. Мейерхольда. Они поженились 17 апреля 1896 года. Мейерхольд был тогда студентом первого курса юридического факультета Московского университета.

I

[2] Общество искусства и литературы было организовано при ближайшем участии молодого К. С. Станиславского (Алексеева) в 1888 году. В 1898 году участники любительской труппы Общества вместе с группой молодых артистов, окончивших Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества по классу Вл. И. Немировича-Данченко (в их числе был Мейерхольд), составили труппу МХТ.

Премьера спектакля "Отелло" в Обществе искусства и литературы состоялась 19 января 1896 года. О выступлении К. С. Станиславского в роли Отелло и о его постановке см.: К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 1, М., "Исґкусство", стр. 162-171.

[3] Н. С. Вехтер был антрепренером и артистом театра в Пензе в 1884-1886 годах. Очевидно, Мейерхольд видел его в роли Отелло в свои детские годы.

[4] Мейерхольд видел молодого Н. П. Россова в роли Отелло во время его гастролей в Пензе в феврале 1891 года. В дальнейшем Россов участвовал в постановках Мейерхольда в Товариществе новой драмы (Тифлис, 19Э4-1905).

[5] Роль Дездемоны играла С. Р. Шернваль.

II

[6] Подготовка к первому сезону МХТ велась в дачной местности Пушкино (Московско-Ярославская жел. дор.).

[7] Премьера комедии Шекспира "Венецианский купец" ("Шейлок") состоялась в МХТ 12 января 1899 года.

[8] Имеется в виду направление, возникшее в результате деятельности театра при дворе герцога Саксен-Мейнингенского (Германия). Спектакли этого театра в 70-90-е годы XIX века имели большой успех благодаря сильной режиссуре, ансамблевой слаженности труппы и историко-музейному сценическому оформлению, которое, однако, придавало им натуралистический характер. Театр этот оказал в свое время значительное влияние на сценическое-искусство многих стран и, в частности, России, где он гастролировал в 1885 и 1890 годах.

[9] С М. Е. Дарским у Мейерхольда установились долголетние хорошие отґношения; сохранился ряд писем Мейерхольда к нему.

IV

[10] Трагедией А. К. Толстого "Царь Федор Иоаннович" открылся 14 октября 1898 года Московский Художественно-Общедоступный театр. Мейерхольд играл роль Василия Шуйского.

[11] Художником спектакля был В. А. Симов.

[12] К. С. Станиславский сказал Мейерхольду 21 июня 1898 года: "Почти наверное, что вы играете Федора, сегодня во время грозы не спал и думал о вас: вам непременно должна удаться эта роль" (приведено в кн.: Н. Волков, Мейерхольд, т. 1, стр. 102). И Мейерхольд усиленно работал над ролью царя Федора. Затем эту роль читали также И. М. Москвин и А. И. Платонов (Адашев). Мейерхольд писал жене: "Мне говорил К. С, что все мы читаем совершенно различно и все очень оригинально. Платонов оттеняет добродушие Федора, Москвин - его физическую немощь, я - его нервность и наследственные черты отца (Ивана Грозного)" (см. там же, стр. 106). Толкование Москвина было признано наиболее правильным, и Мейерхольду не пришлось играть Федора. Интересно отметить, что около сорока лет спустя Н. П. Хмелев, играя Федора, также подчеркивал в нем черты сына Грозного.

V

[13] Пьеса Герхарта Гауптмана "Ганнеле" была поставлена К. С. Станиславским в Обществе искусства и литературы (премьера - 2 апреля 1896 г.). Готовилась к постановке в МХТ, но была запрещена московским митрополитом.

[14] Екатерина Михайловна Мунт, сестра жены Мейерхольда, вместе с ним: участвовала в любительских спектаклях в Пензе, а затем училась в Музыкально-драматическом училище в Москве; в дальнейшем вместе с Мейерхольдом, работала в МХТ, в Товариществе новой драмы, в Театре-студии и в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской.

VI

[15] Роль Тирезия - в трагедии Софокла "Антигона" (премьера состоялась 12 января 1899 г.). О работе над этой ролью см. "Из замечаний на репетициях "Бориса Годунова", ч. 2, стр. 398.

[16] Принц Арагонский - действующее лицо в комедии Шекспира "Венецианский купец" ("Шейлок"; премьера - 21 октября 1898 г.). 26 июня 1898 года Станиславский писал Немировичу-Данченко: "Мейерхольд мой любимец. Читал Арагонского - восхитительно - каким-то Дон Кихотом, чванным, глупым, надменным, длинным, длинным, с огромным ртом и каким-то жеванием слов" (К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 7, стр. 133).

ПИСЬМА А. Н. ТИХОНОВУ (СЕРЕБРОВУ)

(стр. 71)

I

Автограф хранится в ЦГАЛИ (ф. 2163, оп. 1, ед. 66). Публикуется вперґвые.

А. Н. Тихонов в то время являлся студентом Петербургского Горного института, был связан с социал-демократами ленинско-искровского направления. Во время гастролей МХТ в Петербурге в феврале - марте 1901 года принимал участие в массовых сценах. Очевидно, тогда Мейерхольд и познакомился с ним. Писем А. Н. Тихонова в бумагах Мейерхольда не обнаружено.

[17] Премьера "Дикой утки" в МХТ состоялась 19 сентября 1901 года; "Микаэля Крамера" - 27 октября 1901 года.

[18] "Дополнительные" спектакли не были поставлены.

[19] Старшая (в то время еще единственная) дочь Мейерхольда - Мария.

[20] С начала 1901 года студенческое движение в университетских городах (особенно в Петербурге, Москве, Киеве, Харькове) приняло массовый революционный характер. В январе по приказу царя за участие в студенческих волнениях было отдано в солдаты 183 студента. В феврале прокатилась волна студенческих демонстраций протеста. 25 марта 1901 года в царском рескрипте на имя вновь назначенного министра народного просвещения генерала П. С. Ванновского были обещаны реформы в университетах. Однако 4 ноября Ванновский, приняв в Москве делегацию студентов, отказался от проведения обещанных реформ. Впоследствии В. И. Ленин писал: "1901-ый год. Рабочий идет на помощь студенту. Начинается демонстрационное движение. Пролетариат выносит на улицу свой клич: долой самодержавие!" (В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, изд. 5-е, т. 9, стр. 251).

[21] Слова из "Песни о Буревестнике" М. Горького.

[22] В журнале "Жизнь" (Спб., 1901, Љ 4) и была напечатана "Песня о Буревестнике" М. Горького.

[23] Эта фраза, упоминание о "студенческих делах", тон конца письма, а также и то, что письмо подписано одной буквой (Мейерхольд всегда подписывался полной фамилией), - говорят о полуконспиративном характере переписки Мейерхольда и Тихонова (см. также следующее письмо).

II

Автограф хранится в ЦГАЛИ (ф. 2163, оп. 1, ед. 66). Публикуется впервые.

[24] "Старый дом" - пьеса А. М. Федорова. Премьера в Александрийском театре - 25 сентября 1901 года.

[25] По-видимому, А. Н. Тихонов писал Мейерхольду о возобновлении "Ганнеле" Г. Гауптмана в Театре литературно-художественного общества в Петербурге (в начале сентября 1901 г.).

[26] "Перекаты" - комедия кн. В. В. Барятинского, имевшая большой успех на премьере в Петербургском Новом театре (22 октября 1901 г.), где ведущей артисткой была Л. Б. Яворская.

[27] По-видимому, А. Н. Тихонов в своем письме рассказывал Мейерхольду о возникшем в Петербурге любительском драматическом кружке под названием "Ars" ("Искусство" - латан). Кружок пытался следовать манере Московского Художественного театра и подбирал новый репертуар. Первый спектакль, поставленный Н. А. Поповым и показанный 3 ноября в Зале Павловой, состоял из двух пьес: "Втируша" ("Непрошенная") М. Метерлинка и "Пьеро плачущий и Пьеро смеющийся" - первой пьесы, вернее, комической сценки Эдмона Ростана, опубликованной лишь в 1901 году.

[28] Вероятно, речь идет о "бале в Горном институте зимой 1901 года" 1с концертом при участии В. Ф. Комиссаржевской), о котором Тихонов много лет спустя рассказал в книге: Александр Серебров (А. Н. Тихонов), Время и люди. Воспоминания. 1898-1905, М., "Советский писатель", 1949 (см. главу "Комиссаржевская").

[29] Очевидно, имеется в виду эпизод, который отметил В. И. Ленин в статье "Начало демонстраций", напечатанной в "Искре": "...невиданная наглость сыщика в Петербурге (схватившего студента в Электротехническом институте, чтобы отнять у него полученное им через посыльного письмо)" (В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 5, стр. 371). Этот эпизод произошел 8 ноября 1901 года.

[30] А. П. Зонов, артист и впоследствии известный режиссер-педагог, учился вместе с Мейерхольдом в Музыкально-драматическом училище, работал вместе с ним в МХТ, а в дальнейшем в Товариществе новой драмы, в Театре-студии и в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской. От психического расстройства А. П. Зонов скоро излечился

[31] Премьера пьесы Г. Ибсена "Доктор Штокман" ("Враг народа") состоялась в МХТ 24 октября 1900 года.

[32] По-видимому, речь идет о журнале "Маяк", выпуск которого был задуман издателем В. М. Саблиным (см. также стр. 311 и 345). Выход этого журнала не был разрешен.

[33] В то время при МХТ были только что организованы Сценические классы (в дальнейшем - Драматические курсы).

[34] Премьера пьесы Вл. И. Немировича-Данченко "В мечтах" состоялась 21 декабря 1901 года. В этой пьесе Мейерхольд играл князя Трубчевского.

[35] Романы плодовитого буржуазного писателя П. Д. Боборыкина из быта современного ему русского общества отличались поверхностным описанием явлений жизни.

[36] Премьера пьесы М. Горького "Мещане" состоялась 26 марта 1902 года, во время вторых гастролей МХТ в Петербурге. Мейерхольд играл роль Петра.

[37] Вторые гастроли МХТ в Петербурге проходили с 4 марта по 5 апреля 1902 года.

[38] По-видимому, имеется в виду резолюция студентов Петербургского университета. "Искра" сообщала о состоявшейся 13 ноября сходке в университете, на которой "668 чел. требуют свободы слова, личности и организаций. Протестуют против политики Ванновского" ("Искра", 1901, Љ 13, 20 декабря, стр. 3).

[39] Русский перевод сценки "Пьеро плачущий и Пьеро смеющийся" был напечатан в журнале "Театр и искусство" (Спб., 1901, Љ 38, стр. 677-678).

[40] Драматическая фантазия в одном акте Казимира Тетмайера "Сфинкс" была опубликована в "Вестнике всемирной истории" (Спб., 1901, Љ 11, стр. 22-34).

ИЗ НАБРОСКОВ 1901-1902 ГОДОВ

I. <Из записей 1901 года>

(стр. 74)

Автограф хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 625). Публикуется вперґвые.

Записи представляют собой два отдельных отрывка из тетради, озаглавґленной "Материалы для повестей и рассказов". Первый отрывок написан, по-видимому, во время летней поездки на отдых.

II. Листки, выпавшие из записной книжки. (По поводу "Красного петуха" Г. Гауптмана)

(стр. 75)

Автограф хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 570). Публикуется вперґвые.

Написано ровным почерком, без помарок; вероятно, беловик. Можно предґполагать, что этот текст - статья, которую Мейерхольд намеревался опублиґковать. По-видимому, рукопись не закончена: в конце последней фразы нет точки; подпись отсутствует. Цитаты в тексте статьи - из пьесы Гауптмана.

Трагикомедия Гауптмана "Красный петух", являющаяся продолжением пьесы "Бобровая шуба", была впервые поставлена в Берлине, в Немецком театре (премьера - 27 ноября 1901 г.). В русском издании (перевод Ю. Балтґрушайтиса и В. Саблина, М, типография А. И. Мамонтова) указано: "Дозволено цензурою 12 декабря 1901 года". Это дает возможность датировать настоящий текст второй половиной декабря; можно думать, что "Листки..." были написаны сразу по выходе перевода из печати.

[41] Филиц - действующее лицо "Красного петуха".

[42] Закон Гейнце (Германия, 1900) привел к усилению административного произвола, направленного против печати и искусства под предлогом борьбы с аморальными явлениями.

[43] Фридерици - действующее лицо "Красного петуха".

[44] "Потонувший колокол" - пьеса Г. Гауптмана.

III. Из письма к неизвестному лицу

(стр. 77)

Автограф хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 625). Частично приведено в статье: Александр Гладков, Из воспоминаний о Мейерхольде. - Альманах "Москва театральная", М., "Искусство", 1960, стр. 349 (цитировано неточно). Полностью публикуется впервые.

Написано на отдельном листе бумаги; по-видимому, продолжение наброска письма, без подписи.

Датируется по упоминанию о "новой пьесе Горького", судя по цитате, - о "Мещанах". МХТ начал работать над этой пьесой в конце 1901 года.

[45] Имеется в виду фраза Нила из четвертого действия "Мещан": "И я на все средства души моей удовлетворяю мое желание вмешаться в самую гущу жизни".

[46] Эти фразы из разговора Сережки с Мальвой имеются в первых публикациях "Мальвы"; начиная с 4-го издания "Рассказов" Горького (1903) абзац, включающий эти фразы, был опущен.

[47] Треплев, Иоганнес, Тузенбах - роли, исполнявшиеся Мейерхольдом в спектаклях МХТ: "Чайка" А. П. Чехова (премьера-17 декабря 1898 г.), "Одинокие" Г. Гауптмана (премьера-16 декабря 1899 г.), "Три сестры" А. П. Чехова (премьера - 31 января 1901 г.).

ПИСЬМА А. П. ЧЕХОВУ

(стр. 78)

Автографы хранятся в Отделе рукописей Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина (ф. 331, картон 51, ед. 49). Опубликованы Н. И. Гитович и "Литературном наследстве", т. 68, М., 1960, стр. 435-448. Комментарии к этой публикации, включающей двадцать писем и телеграмм Мейерхольда А. П. Чехову, частично используются ниже. О взаимоотношениях Чехова и Мейерхольда см. статью Э. А. Полоцкой "Чехов и Мейерхольд", в том же томе, стр. 417-434.

Много лет спустя Мейерхольд рассказывал: "Чехов меня любил. Это горґдость моей жизни, одно из самых дорогих воспоминаний. Я с ним переписыґвался. Ему нравились мои письма. Все советовал мне самому начать "писать" и даже записки рекомендательные в редакции давал. У меня довольно много писем от него было - штук восемь-девять, кажется, но все пропали, кроме одґного, которое я дал напечатать. Уезжая из Ленинграда, я дал их на хранение в один музей, а когда приехал, то оказалось, что тот человек, которому я их дал, умер. Простить себе этого не могу" (А. Гладков, Мейерхольд говоґрит.- "Новый мир", 1961, Љ 8, стр. 224).

I

[48] Боэры - буры, потомки европейских колонистов в Южной Африке. В то время буры вступали в оборонительную войну против английского империализма, за независимость южноафриканских республик.

[49] Первое представление "Дяди Вани" в МХТ состоялось 26 октября 1899 года.

[50] А. П. Чехов ответил Мейерхольду письмом, в котором рассказал о своем понимании роли Иоганнеса и предупреждал против возможных ошибок в трактовке роли (см.: А. П. Чехов, Собр. соч. в двенадцати томах, т. 12, М., Гослитиздат, стр. 378).

[51] Речь идет о третьей и четвертой главах статьи Андреевича (Е. А. Соловьева) "Антон Павлович Чехов". - "Жизнь", Спб., 1899, VIII, стр. 169-196.

II

[52] Мейерхольд исполнял роль Иоанна Грозного в пьесе А. К. Толстого "Смерть Иоанна Грозного" (премьера в МХТ -29 сентября 1899 г.). Первым исполнителем был К. С. Станиславский.

[53] Речь идет о К. С. Станиславском и Вл. И. Немировиче-Данченко.

[54] Сестра А. П. Чехова.

III

[55] В письме от 18 августа 1900 года Мейерхольд сообщал Чехову, что он перевел драму Г. Гауптмана "Перед восходом солнца". Вл. И. Немирович-Данченко, которому Мейерхольд предложил ее для постановки, посоветовал сначала напечатать перевод. Мейерхольд написал об этом Чехову и просил его ознакомиться с переводом. Опубликовать перевод удалось значительно позже - в июле 1903 года (литографическое издание "Театральной библиотеки М. А. Соколовой" под заглавием "До восхода солнца"), так как для начатого в то время собрания сочинений Герхарта Гауптмана (под редакцией К. Д. Бальмонта) был уже принят другой перевод.

[56] Речь идет о постановке пьесы А. Н. Островского "Снегурочка" в МХТ (премьера 24 сентября 1900 г.).

[57] Мейерхольд, как и другие артисты МХТ, познакомился с Горьким в апреле 1900 года, во время гастролей МХТ в Ялте. Знакомство с Горьким Мейерхольд отметил в записной книжке (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. 626). На экземпляре первого тома своих рассказов (Спб., изд. "Знание", 1900), подаренном Мейерхольду, Горький сделал следующую надпись:

"Всеволоду Эмилиевичу Мейерхольд.

Вы, с вашим тонким и чутким умом, с вашей вдумчивостью дадите гоґраздо, неизмеримо больше, чем даете, и будучи уверен в этом, я воздержусь от выражения моего желания хвалить и благодарить вас. Почему-то мне хоґчется напомнить вам хорошие мудрые слова Иова. "Человек рождается на страдание, как искры, что устремляются вверх".

Вверх!

М. Горький"

[58] Артистка О. Л. Книппер, жена А. П. Чехова.

[59] Имеется в виду пьеса "Три сестры".

IV

[60] Речь идет о переводе пьесы Гауптмана "Перед восходом солнца" (см. выше).

[61] Слова Сорина из первого действия "Чайки".

V

Это письмо подверглось перлюстрации. "Выписка из полученного агентурґным путем письма Всеволода Мейерхольда" была "секретно" и "совершенно доверительно" препровождена 28 апреля 1901 года Департаментом полиции начальнику Московского охранного отделения С. В. Зубатову ("Дело Депарґтамента полиции об артисте Художественного театра Всеволоде Мейерхольде".- ЦГАОР, Д<епартамент> П<олиции>, О<собый> О<тдел>, 1901 г., д. 384).

[62] Речь идет о зверском избиении полицией участников студенческой демонстрации перед Казанским собором. Мейерхольд в это время находился в Петербурге, участвуя в гастрольных спектаклях МХТ (19 февраля - 23 марта1901 г.).

[63] Пьеса Г. Ибсена "Доктор Штокман" ("Враг народа"), премьера которой состоялась 24 октября 1900 года, шла во время гастролей МХТ в Петербурге вечером того дня, когда произошел разгон демонстрации. О том, как проходил этот спектакль, см. еще в докладе "Моя работа над Чеховым" (ч. 2, стр. 314), а также в книге К. С. Станиславского "Моя жизнь в искусстве" (Собр. соч., т. 1. стр. 249-250).

VI

[64] См. стр. 323.

[65] Речь идет о пьесе "В мечтах" (см. стр. 73 и 324).

[66] Это был доклад доктора М. А. Членова в Литературно-художественном кружке 18 декабря 1901 года.

VII

Впервые опубликовано в газ. "Советское искусство", 1934, 11 июля. "Вс. Мейерхольд о "Вишневом саде". Неопубликованное письмо к А. П. Чеґхову".

[67] В 1902-1905 годах Мейерхольд работал в провинции. В первом сезоне руководимая им труппа называлась "Труппой русских драматических артистов под управлением А. С. Кошеверова и В. Э. Мейерхольда", в двух следующих, когда ее возглавлял один Мейерхольд,- "Товариществом новой драмы". По условиям театральной жизни того времени Мейерхольду, возглавлявшему Тоґварищество новой драмы, пришлось совмещать обязанности главного режиссера и актера с функциями антрепренера.

[68] В. Ф. Комиссаржевская в это время создавала свой театр. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской открылся в Петербурге осенью 1904 года. Мейерхольд вступил в этот театр в качестве главного режиссера и актера два года спустя.

[69] В Херсоне Товарищество новой драмы работало в сезонах 1902/03 и 1903/04 года. В Тифлисе труппа выступала в сезоне 1904/05 года, в здании, где теперь играет Театр имени Руставели.

[70] Мейерхольд критикует постановку "Вишневого сада" в МХТ также в статье "К истории и технике Театра" (см. стр. 118-123).

[71] Лопахина играл Л. М. Леонидов, лакея Яшу - Н. Г. Александров, Дуняшу - С. В. Халютина и А. Ф. Адурская, Варю - М. Ф. Андреева, Аню - М. П. Лилина. И. М. Москвин исполнял роль Епиходова, К. С. Станиславский - Гаева. Роль Фирса играл А. Р. Артем. Художником спектакля был В. А. Симов.

[72] Через два месяца после этого письма, 8 июля, узнав о смерти А. П. Чехова, Мейерхольд отправил из Чаадаевки в Москву следующие телеграммы:

О. Л. Книппер-Чеховой. "Скорблю с Вами болею за Вас душой. Какое ужасное горе Вас и тех, кто знал прекрасную душу Антона Павловича".

М. П. Чеховой. "Скорблю вместе с Вами об утрате Антона Павловича. Дай бог матушке Вашей и Вам мужественно перенести это страшное горе".

Телеграммы хранятся в Отделе рукописей Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина (ф. 331, картон 61, ед. 1-37 и ф. 331, папка 3, ед. 2). Публикуются впервые.

ПИСЬМО К. С. СТАНИСЛАВСКОМУ

(стр. 87)

Автограф хранится в Музее МХАТ (архив КС). Публикуется впервые.

В Музее МХАТ хранятся 24 письма, записки и телеграммы Мейерхольда Станиславскому (1902-1938), в бумагах Мейерхольда (ЦГАЛИ, ф. 998, 1, ед. 2092) - шесть писем Станиславского Мейерхольду.

По окончании сезона Товарищества новой драмы в Тифлисе в конце марґта 1905 года Мейерхольд приехал в Москву и договорился со Станиславским об организации в Москве нового театра - филиала МХТ (в дальнейшем он стал называться "Театр-студия"; см. о нем в статье "К истории и технике Теґатра", стр. 105-113, а также в книге К. С. Станиславского "Моя жизнь в искусґстве" (Собр. соч., т. 1, стр. 281-286). В труппу нового театра должны были войти некоторые артисты Товарищества новой драмы и актеры, окончившие драматические курсы при МХТ.

Прежде чем практически приступить к организации этого театра, Мейерґхольд выехал в Николаев, где в апреле давало свои спектакли Товарищество новой драмы.

В тексте письма опущены краткие сведения об артистах Товарищества, коґторых Мейерхольд предлагал включить в состав нового театра, и различные мелкие сообщения.

[73] Вступительное слово к проекту публикуется непосредственно за этим письмом (стр. 88).

К ПРОЕКТУ НОВОЙ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ТРУППЫ ПРИ МОСКОВСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

(стр. 88)

Автограф хранится в Музее МХАТ (архив КС). Публикуется впервые. Прислано К. С. Станиславскому вместе с письмом от 10 апреля 1905 года.

ПИСЬМО В. Я. БРЮСОВУ

(стр. 92)

Автографы девяти писем Мейерхольда Брюсову хранятся в Отделе руґкописей Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина (ф. 386). Из них публикуется (впервые) письмо, представляющее наибольший интерес.

В. Я. Брюсов возглавлял литературное бюро Театра-студии.

Творческие связи Мейерхольда и Брюсова, возникшие в 1905 году, продолґжались до смерти поэта в 1924 году.

В конце 1905 года появились два проекта создания новых театров. Один из проектов возник в группе литераторов-символистов, предполагавших издаґвать журнал "Факелы" (это издание было осуществлено в виде литературно-философских сборников, выходивших под редакцией Г. И. Чулкова в Петерґбурге в 1906-1908 гг.), другой - в среде сотрудников сатирического журнала "Жупел", выдвинувших проект организации сатирического театра; этому проґекту сочувствовал А. М. Горький. "Поскольку в обоих проектируемых театрах предполагалось участие одной и той же группы художников и намечался один и тот же режиссер - В. Э. Мейерхольд, инициаторы создания театров устроили 3 января 1906 года объединенное собрание" (см. сб. "М. Горький в эпоху реґволюции 1905-1907 годов. Материалы, воспоминания, исследования", М., Изд-во Академии наук СССР, 1960, стр. 381). Собрание состоялось на квартире Вячеґслава Иванова. Таким образом, в этом начинании участвовали литераторы, приґнадлежавшие к далеким друг от друга идейным направлениям: с одной стороґны - Горький и с другой - идеолог символизма Вячеслав Иванов и перешедший от революционной деятельности к пропаганде "мистического анархизма" Чулков. Это свидетельствовало о сложном переплетении художественных искаґний на данном этапе русской революции.

Театр, о котором шла речь на собрании, создан не был. Г. И. Чулков пиґсал впоследствии: "Наши с Мейерхольдом попытки найти средства для устройґства театра "Факелы" остались тщетными" (Георгий Чулков, Годы странствий. Из книги воспоминаний, М., изд-во "Федерация", 1930, стр. 216).

[74] Знакомство Мейерхольда и писателя Г. И. Чулкова началось в Москве, когда Мейерхольд был артистом МХТ, а Чулков - студентом, социал-демократом.

[75] В черновых записях, сделанных Мейерхольдом на этом собрании, есть, строки, относящиеся к выступлению Горького:

"А. М. Пешков.

Мятежный характер

Как войти в этот мятежи<слово не окончено>

Самые широкие принципы

Театр должен быть демократическим Пафос".

(ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. 193).

На следующий день после этого собрания Горький надолго уехал иэ России.

Об участии Горького в собрании у Вячеслава Иванова Мейерхольд вспоґминал в выступлении на дискуссии "Творческая методология Театра имени Мейерхольда" (см. ч. 2, стр. 233).

[76] Второе собрание, по-видимому, не состоялось.

[77] Ольга Михайловна - жена Мейерхольда. Екатерина Михайловна - Мунт. Пронин Б. К.- режиссер, работал вместе с Мейерхольдом в Товариществе новой драмы и в Театре-студии, в дальнейшем - в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге. Ракитин Ю. Л.- актер, работал вместе с Мейерхольдом в Товариществе новой драмы и в Театре-студии, впоследствии - в Александрийском театре. Кобецкий (Бецкий) М. А.- актер, работал вместе с Мейерхольдом в Театре-студии, впоследствии - в Театре B. Ф. Комиссаржевской. В этом театре с августа 1906 года по ноябрь 1907 года Мейерхольд был главным режиссером и актером. Там он поставил 13 спектаклей.

ИЗ ПИСЕМ К О. М. МЕЙЕРХОЛЬД

(стр. 93)

Автографы найти не удалось. Печатаются по кн.: Н. Волков, Мейерхольд, т. I, стр. 221-222, 228-229.

I

[78] В мае 1905 года Мейерхольд работал в макетной мастерской МХТ с художниками, привлеченными к участию в Театре-студии: Н. Н. Сапуновым, C. Ю. Судейкиным, В. И. Денисовым, Н. П. Ульяновым, И. Г. Гугунава, Ф. Г. Гольстом.

[79] Речь идет о работе в Театре-студии над "Смертью Тентажиля".

[80] Театр-студия, задуманный К. С. Станиславским и В. 3. Мейерхольдом как опытная лаборатория нового сценического искусства, должен был открыться 10 октября 1905 года. Развернувшиеся в Москве революционные события, материальные затруднения, неудовлетворенность К. С. Станиславского работой молодого театра,- таковы были причины, по которым Театр-студия не открылся.

[81] Так Мейерхольд назвал декабрьское восстание 1905 года.

[82] В Петербурге, куда Мейерхольд приехал 21 декабря и где провел почти весь январь 1906 года, он познакомился со многими видными художественными и литературными деятелями.

II

В феврале-марте 1906 года труппа восстановленного Товарищества новой драмы играла в Тифлисе.

[83] Спектакль был запрещен после трех представлений, прошедших при полґных сборах.

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО ПЕРЕД ПРЕМЬЕРОЙ "СМЕРТИ ТЕНТАЖИЛЯ" В ТИФЛИСЕ 19 МАРТА 1906 ГОДА

(стр. 95)

Автограф хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 191). Опубликовано в кн.: Н. Волков, Мейерхольд, т. 1, стр. 237-238.

Написано на трех страницах; на последней текст доходит до конца - возґможно, что вступительное слово на этом не оканчивалось, но продолжение не найдено.

[84] Мейерхольд ставил до этого "Смерть Тентажиля" в Театре-студии; спектакль, доведенный до генеральной репетиции, как и другие постановки Театра-студии, публике показан не был.

[85] Пьеса Герхарта Гауптмана.

[86] Мейерхольд говорит здесь о действительно постигшем его горе: в его записной книжке есть такие слова: "О смерти мамы узнал 18 декабря в воскресенье. Она умерла 10 декабря 1906" (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. 625).

[87] Одиннадцать лет спустя, в 1917 году, Мейерхольд говорил в докладе "Революция и театр" о влиянии событий революции 1905 года на его понимание невидимого образа королевы.

ИЗ ПИСЬМА К О. М. МЕЙЕРХОЛЬД

(стр. 97)

Автограф найти не удалось. Печатается по кн.: Н. Волков, Мейерхольд. т. 1, стр. 372-373.

[88] Мейерхольд имеет в виду выступления Товарищества новой драмы в июне-июле 1906 года в Полтаве, где он поставил несколько спектаклей в новой режиссерской манере.

[89] После разрыва с В. Ф. Комиссаржевской, происшедшего в ноябре 1907 года, Мейерхольд вместе со своим сотрудником по Товариществу новой драмы и Театру В. Ф. Комиссаржевской режиссером Р. А. Унгерном организовал труппу для поездки по западным и южным городам. Спектакли в Минске происходили 3-7 марта 1908 года. Им предшествовали гастроли в Витебске (17-24 февраля), где и были даны премьеры. Однако спектакли, подготовленные наскоро, в Витебске прошли бледно. В Минске труппа показала спектакли уже в законченном виде.

[90] Мейерхольд сначала поставил "Балаганчик" А. Блока в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской (премьера состоялась 30 декабря 1906 года). Это была первая постановка первой пьесы Блока. Поэт назвал ее "идеальной" (Александр Блок, Собр. соч., т. 4, 1961, стр. 434). В печатном тексте пьесы значится: "Посвящается Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду". Во втоґрой раз Мейерхольд поставил "Балаганчик" с актерами руководимой им гаґстрольной труппы (премьера состоялась в Минске 5 марта 1908 г.) и в третий раз - в своей петербургской студии (премьера - 7 апреля 1914 г.).

ТЕЛЕГРАММА МОСКОВСКОМУ ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ТЕАТРУ

(стр. 98)

Хранится в Музее МХАТ (архив десятилетнего юбилея). Частично опублиґковано: Ф. Михальский, Дни и люди Художественного театра, "Московґский рабочий", 1966, стр. 102. Полностью публикуется впервые.

Телеграмма была приурочена к десятилетию МХТ, исполнявшемуся 14(27) октября 1908 года.

ПИСЬМО К. С. СТАНИСЛАВСКОМУ

(стр. 99)

Автограф хранится в Музее МХАТ (архив КС). Опубликовано: К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 7, стр. 753. Полностью публикуется впервые.

Художник А. Я. Головин был автором декораций в большинстве постаноґвок Мейерхольда в Александрийском и Мариинском театрах.

Ответ Станиславского см.: К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 7, стр. 539.

О ТЕАТРЕ

<СБОРНИК СТАТЕИ>

(стр. 101)

Сборник "О театре" выпущен в С.-Петербурге книгоиздательским товариґществом "Просвещение" в конце 1912 года (дата на обложке-1913 год). ■В книге 208 страниц.

Часть статей и заметок, вошедших в состав этой книги, была опубликоваґна в журналах и сборниках в 1907-1910 годах. Сведения об этих публикациях даются в каждом отдельном случае.

Цитированный в эпиграфе аскалонец Евен - древнегреческий поэт Евен из палестинского города Аскалона (даты жизни неизвестны). Сохранилось неґсколько принадлежащих ему текстов - они опубликованы в так называемой "Палатинской антологии".

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ

К ИСТОРИИ И ТЕХНИКЕ ТЕАТРА

(стр. 105)

Впервые опубликовано под заглавием: "Театр. (К истории и технике)".- В сборнике статей "Театр. Книга о Новом театре", Спб., изд. "Шиповник", 1908.

Мейерхольд начал писать эту статью летом 1906 года.

В то время когда сборник "Театр" еще находился в печати, Мейерхольд, как сообщалось в прессе (газ. "Речь", Спб., 1907, 25 ноября), с типографскими оттисками своей статьи в руках прочитал 24 ноября 1907 года лекцию в конґцертном зале Тенишевского училища (Петербург).

[91] В книге "О театре" Мейерхольд везде пишет "Матерлинк". В настоящем издании дается общепринятая транскрипция этой фамилии.

[92] О генеральной репетиции "Смерти Тентажиля" В. Брюсов писал под псевдонимом "Аврелий" в статье "Вехи. Искания новой сцены".- Журн. "Весы", М., 1906, Љ 1, стр. 72-74.

[93] "Весы", 1905, Љ 4, стр. 75.

[94] Имеется в виду помещение на Поварской ул. (дом 8/1 по ул. Воровского, теперь часть дома снесена). Этот дом в 1904 году принадлежал В. В. Гирщу, члену Общества для пособия нуждающимся студентам Московского университета; в 1905 году - О. А. Титовой.

[95] Газ. "Новости дня", М., 1905, 13 мая.

[96] Газ. "Русские ведомости", М., 1905, 10 апреля.

[97] Журн. "Искусство", М., 1905, Љ 3, стр. 63.

[98] К постановке в Театре-студии были намечены "Семь принцесс" М. Метерлинка, миниатюры по рассказам М. Горького "Челкаш" и "Дружки", "Снег" С. Пшибышевского, "Комедия любви" Г. Ибсена, "Зори" Э. Верхарна и др.

[99] Новый театр существовал в качестве филиала московских императорских театров с 1898 по 1907 год. Новый театр был тесно связан с Малым театром, артисты которого играли на сцене Нового театра, режиссировали А. П. Ленский и частично А. М. Кондратьев. Ленский стремился сделать театр общедоступным, с более прогрессивным репертуаром. Однако бюрократическое управление императорских театров не дало развиться этому начинанию, и Ленский отошел от работы в Новом театре.

[100] Цитата из выступления К. С. Станиславского на первом собрании участников Театра-студии 5 мая 1905 года. Полный текст выступления не сохранился. Содержание его известно по газетным отчетам.

[101] Имеются в виду XVII-XVIII века, когда в моде были пудреные парики.

[102] Увраж (от франц. ouvrage) - роскошное издание большого формата, обычно состоящее из гравюр.

[103] Боскетные ширмы (от французского bosquet - маленькая рощица) - густые декоративные группы деревьев (бутафорские), служащие на сцене своегорода ширмами.

[104] "Весы" - ежемесячный журнал искусства и литературы. Выходил в Москве в 1904-1909 годах (изд. "Скорпион", ред. С. А. Поляков). В числе сотрудников "Весов" были В. Я. Брюсов, Андрей Белый, Г. И. Чулков и другие приверженцы символизма. "Вопросы жизни" - ежемесячный литературно-общественный журнал. Издавался в Петербурге в 1905 году.

[105] См. примечание к письму О. М. Мейерхольд от 22 июня 1898 года (стр. 321)

[106] Прерафаэлиты - английская школа художников и писателей середины XIX века, подражавших искусству раннего Возрождения (до Рафаэля) в духе стилизации.

[107] Премьера трагедии В. Шекспира "Юлий Цезарь" в МХТ состоялась 2 октября 1903 года.

[108] Премьера драмы Г. Ибсена "Нора" в театре В. Ф. Комиссаржевской (постановка А. П. Петровского) состоялась 17 сентября 1904 года; 18 декабря 1906 года "Нора" была возобновлена с режиссерский корректурой Мейерхольда.

[109] "Чайка" А. П. Чехова была возобновлена в МХТ в 1905 году; в течение недолгого времени роль Треплева играл Мейерхольд.

[110] Премьера "Вишневого сада" А. П. Чехова в МХТ (постановка К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко) состоялась 17 января 1904 года.

[111] Премьера драмы Г. Ибсена "Эдда Габлер" ("Гедда Габлер") в МХТ состоялась 19 февраля 1899 года.

[112] Премьера драмы Г. Ибсена "Столпы общества" в МХТ - 24 февраля 1903 года.

[113] Запись разговора А. П. Чехова с актерами под заголовком "А. П. Чехов о натурализме на сцене" до появления настоящей статьи была опубликована Мейерхольдом в журн. "В мире искусства", Киев, 1907, Љ 11 -12, стр. 24.

[114] Впервые "Чайка" была поставлена в Александрийском театре (премьера - 17 октября 1896 г.). Театр не понял новаторского характера пьесы, и спектакль не удался.

[115] Московский Художественный театр первые четыре сезона (1898-1902), то есть как раз в те годы, когда Мейерхольд был актером МХТ, играл в помещении театра "Эрмитаж" в Каретном ряду.

[116] Премьера "Дяди Вани" А. П. Чехова в МХТ состоялась 26 октября 1899 года.

[117] Три пьесы Метерлинка - "Слепые", "Непрошенная" ("Втируша"), "Там внутри" - шли в МХТ в один вечер (премьера-2 октября 1904 года).

[118] Впервые пьеса М. Метерлинка "Пелеас и Мелисанда" была поставлена под руководством автора в Париже на сцене "Bouffes Parisiens" (премьера - 16 мая 1893 г.).

[119] А. Ван Бевер, Морис Метерлинк. Критико-биографический очерк, Спб., изд. "Скорпион", 1904, стр. 6.

[120] Об этом см. в ст. "К постановке "Тристана и Изольды" на Мариинском театре" (стр. 143).

[121] Аркёль - действующее лицо "Пелеаса и Мелисанды".

[122] Протагонист - первый актер в древнегреческом театре.

К ПОСТАНОВКЕ "ТРИСТАНА И ИЗОЛЬДЫ"

НА МАРИИНСКОМ ТЕАТРЕ 30 ОКТЯБРЯ 1909 ГОДА

(стр. 143)

Впервые напечатано в "Ежегоднике императорских театров", Спб., 1909, вып. V, стр. 12-35.

[123] См. первую главу трактата Л. Н. Толстого "Что такое искусство".

[124] Имеется в виду статья Александра Бенуа "Беседа о театре". В сборнике "Театр. Книга о Новом театре", Спб., изд. "Шиповник", 1908 (см. стр. 108).

[125] Опера итальянского композитора Арриго Бойто "Мефистофель", в которой Шаляпин блестяще исполнял заглавную роль.

[126] Швейцарский теоретик театра Адольф Аппиа много занимался вопросами декорации и музыки на сцене. Его книга на немецком языке "Die Musik und die Inszenierung" ("Музыка и ее сценическое воплощение") вышла в Мюнхене в 1899 году.

[127] Перефразированная часть реплики Треплева из первого действия "Чайки".

[128] Р. Вагнер задумал создание театра нового типа - театра как празднества или "Дома торжественных представлений". Такой театр, свободный от условностей традиционной сцены, был построен в Байрейте (Бавария) для представлений опер Вагнера; он открылся в 1876 году.

[129] Мюнхенский Kimstlertheater (Художественный театр, или Театр художников) был организован в 1908 году Георгом Фуксом в союзе с художниками, выступившими против сцены-коробки, против натурализма и принципов зрительной иллюзии. Этот театр реформировал устройство сцены и зрительного зала. Однако мюнхенский театр в значительной степени был оторван от литературы и его реформы ограничивались чисто сценической стороной. Книга Георга Фукса, посвященная этому театру (на нее далее, на стр. 161, ссылается Мейерхольд), была издана в русском переводе (Георг Фукс, Революция Театра. История Мюнхенского Художественного театра, Спб., изд. "Грядущий день", 1911).

[130] Здесь и далее имеется в виду книга А. Лиштанберже "Рихард Вагнер, как поэт и мыслитель" (М., изд. "Творческая мысль", 1905).

[131] Ниже приводятся фамилии авторов в русской транскрипции и переводы названий книг и статей (названия издательств опускаются):

1) Рихард Вагнер, Собрание статей и художественных произведений, изд. 4, Лейпциг. 2) Посмертные статьи и художественные произведения, Лейпґциг, 1902. 3) Адольф Аппиа, Музыка и ее сценическое воплощение, Мюнхен, 1899. 4) <см. текст>. 5) Г. Фукс, Революция Театра, Мюнхен - Лейпциг, 1909. 6) Г. Фукс, Танец. Брошюры по вопросам художественной культуры. Штутгарт, 1906. 7) К. Гагеман, Опера и сцена. Берлин-Лейпциг, 1905. 8) И. Савитс, О назначении драмы, Мюнхен, 1908. 9) А. Фишер, Сценическое искусство Японии и его развитие.- "Иллюстрированные немецкие ежемесячники Вестермана", 1901, январь. 10) Монографии о художниках, изданґные Кнакфусом, XXXVIII, Шинкель. Ш1) Д-р Т. Лессинг, Душа театра, Берлин, 1907. 12) Хаустон Стюарт Чемберлен, Рихард Вагнер, изд. 4, Мюнґхен, 1907. 13) Морис Дени, Аристид Майоль, альманах <на немецком язы-ке>, "Искусство и художники", Берлин, 1909. 14) Вольфганг Гольтер, "Тристан и Изольда", Лейпциг, 1907. 15) Г. Крэг, Искусство театра. 16) Макс Литтман, Мюнхенский Художественный театр, 1908. 17) Путеґвой журнал К. Иммермана, кн. 2, письмо III, Берлин.

ВТОРАЯ ЧАСТЬ. ИЗ ДНЕВНИКА

I. MAX REINHARDT (BERLINER KAMMERSPIELE)

<МАКС РЕЙНХАРДТ (БЕРЛИНСКИЕ КАМЕРНЫЕ СПЕКТАКЛИ) >

(стр. 162)

В первой публикации (журн. "Весы", М., 1907, VI, стр. 93-98) статья была озаглавлена "Из писем о театре. Berliner Kammerspiele. Regie Max Reinhardt". Мейерхольд видел постановки Макса Рейнхардта во время своей поґездки в Берлин в апреле 1907 года. О своих первых впечатлениях от этих поґстановок он рассказал в письмах к О. М. Мейерхольд (Н. Волков, Мейерґхольд, т. 1, стр. 291-293).

В этой и в следующих статьях Мейерхольд дает фамилии Крэга и других, английских художественных деятелей в латинской транскрипции. В настоящем издании эти фамилии даны в русской транскрипции.

[132] "Die Kunst" ("Искусство") - немецкий журнал, выходит в Мюнхене с 1899 года по сей день; "The Studio" ("Студия") - английский журнал, выходит в Лондоне с 1895 года по сей день; "Jugend" ("Молодость") - немецкий журґнал, выходил в Мюнхене с 1896 года свыше двадцати лет.

II. EDWARD GORDON CRAIG ОДВАРД ГОРДОН КРЭГ> (стр. 167)

Впервые напечатана в "Журнале театра Литературно-художественного обґщества", Спб., 1909-1910 (первая половина сезона), Љ 3, стр. 14-16.

Здесь интересно привести оценку Мейерхольда Гордоном Крэгом в его статье "Русский театр сегодня", написанной после посещения Крэгом Москвы в 1935 году:

"... В России очень уважают режиссеров - уважают их критики, драматурґги и коллективы театров, которыми они руководят. Станиславского и Данченко обожают, Таирова любят, а Мейерхольда - Мейерхольд всех изумляет, его и обожают и любят.

А он еще и задает им трудные загадки. Он - великолепный экспериментаґтор, завоеватель вершин, он не знает отдыха и чуть не каждый год, гордо закинув голову, берет новую высоту. Познакомьтесь с историей его пути, и вы увидите, как свободен его дух - никогда он упрямо не держится ни за свои, прежние, ни за свои последние предубеждения.

Я очень хочу поехать в Россию для того, чтобы ознакомиться с творчестґвом Мейерхольда во всей его полноте. То, что я видел мельком, мне очень понравилось,- настолько он смел. Наблюдать его ежедневно за работой и поґлучить полное впечатление на этот раз было невозможно. Поэтому, если бы я опять приехал в Москву, я с наслаждением, фигурально выражаясь, привязал бы себя к креслу на несколько недель, чтобы присутствовать на репетициях и на спектаклях Театра Мейерхольда, и тогда, и только тогда, не отвлекаясь на посещения двадцати других театров, я смог бы наблюдать и понимать этого-театрального гения и учиться у него.

Часы, которые я провел в его доме, были свободны от педантизма; я проґвел их с человеком, который хотел бы, как хотел бы и я, быть художником Театра. Спрашивает ли он, как все еще спрашиваю себя я: "Что же такое Театр?"..." (Gordon Craig, The Russian Theatre To-Day. "The London Mercury", 1935, vol. XXXII, N 192, October, p. 537).

[133] Отец Крэга - Эдвард Вильям Годвин - археолог, архитектор и театральный художник.

[134] "Свободная сцена" ("Freie Biihne") - театр в Берлине, основанный Отто Брамом в 1889 году.

III

(стр. 170)

В первой публикации (журн. "Золотое руно", М., 1908, Љ 7-9, стр. 108- 110) статья была озаглавлена "Из писем о театре" и печаталась в более полґной редакции. В книге "О театре" помещена без заглавия.

[135] Имеется в виду Первая студия МХТ, создававшаяся в 1912 году, то есть в тот период, когда Мейерхольд готовил свою книгу к печати. Этой сноски не было в журнальной публикации статьи.

IV

(стр. 175)

В первой публикации (журн. "Аполлон", Спб., 1909, Љ 1, стр. 70-73) статья была озаглавлена "О театре". В книге "О театре" помещена без заґглавия.

[136] Работа Рихарда Вагнера "Искусство и революция", на которую ссылается Мейерхольд, впервые была издана в Цюрихе в 1849 году. На русском языке эта брошюра вышла в 1906 году и переиздана в 1918 году в Петрограде с предисловием А. В. Луначарского, который писал: "...брошюра останется лучшим криком сердца истинного художника навстречу социалистической революции".

[137] "Мир искусства" - художественный иллюстрированный журнал, выходивший в Петербурге в 1899-1904 годах. Редактор - С. П. Дягилев (в 1904 г. Редактор - А. Н. Бенуа).

V

(стр. 179)

Впервые напечатана (без заголовка) в сборнике "Куда мы идем. Настояґщее и будущее русской интеллигенции, литературы, театра и искусств", М.. изд. "Заря", 1910, стр. 104-106. В книге "О театре" - тоже без заголовка.

VI. РУССКИЕ ДРАМАТУРГИ

(стр. 181)

Статья напечатана впервые в книге "О театре".

[138] Перевод этой пьесы, сделанный В. А. Пястом, был издан только много лет спустя в сборнике: Тир со де Молина, Театр, М.- Л., "Academia". 1935.

VII. "СТАРИННЫЙ ТЕАТР" В С.-ПЕТЕРБУРГЕ (первый период)

(стр. 189)

Статья впервые напечатана в книге "О театре".

[139] Старинный театр, возникший по инициативе режиссера и драматурга Н. Н. Евреинова, работал в сезоне 1907/08 года ("первый период"), а затем - после трехлетнего перерыва - в сезоне 1911/12 года.

[140] Пастурель - средневековая музыкальная пьеса.

[141] Мейерхольд имеет в виду самого себя.

[142] По определению историка Старинного театра - "моралите XV века "Нынешние братья", сочиненное христианином Николаем в городе Париже..." (См. Эдуард Старк (Зигфрид), Старинный театр, Петербург, изд. "Третья стража", 1922, стр. 22).

VIII. К ПОСТАНОВКЕ "ДОН ЖУАНА" МОЛЬЕРА

(стр. 192)

Статья впервые напечатана в сборнике "О театре".

О постановке "Дон Жуана" см. также: Ю. М. Юрьев, Записки, т. 11 Л.-М., "Искусство", 1963, стр. 183-189.

[143] Здесь и далее Мейерхольд называет возобновлениями новые постановки пьес, ставившихся прежде в данном театре.

IX. ПОСЛЕ ПОСТАНОВКИ "ТРИСТАНА И ИЗОЛЬДЫ"

(стр. 198)

Статья впервые напечатана в сборнике "О театре".

[144] Ниже приводятся фамилии авторов в русской транскрипции и переводы заглавий (названия издательств опускаются): 1) "Морская археология". Париж, 1839. 2) <Камиль> Анлар, Учебник французской археологии. Париж, 1904. 3) и 4) см. текст. 5) <Жан> Ле Сир де Жуэнвиль, История Людовика Святого. 6) <Эжен Змманюэль> Виолле ле Дюк, Толковый словарь предметов французской мебели, Париж, 1874. 7) <Жюль> Кишера. История костюма во Франции. Париж, 1877.

X. О ПОСТАНОВКЕ "ЦЕЗАРЯ И КЛЕОПАТРЫ" НА СЦЕНЕ НОВОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

(стр. 202)

Впервые напечатано в журн. "Аполлон", Спб., 1910, Љ 4, январь, стр. 79-80.

[145] Новый драматический театр существовал с осени 1909 года до середины 1911 года в Петербурге, в помещении на Офицерской улице, где до этого находился театр В. Ф. Комиссаржевской.

Пьесу Б. Шоу "Цезарь и Клеопатра" поставил Ф. Ф. Комиссаржевский. Премьера состоялась 29 декабря 1909 года.

[146] Мейерхольд имеет в виду картины художника Ф. А. Малявина, писавшего русских крестьянок в ярких платьях.

[147] Л. А. Лейферт - владелец костюмерно-бутафорной мастерской.

[148] Таким образом, термин "мейерхольдовщина", получивший впоследствии широкое распространение, был употреблен самим Мейерхольдом еще в 1910 году.

[149] "Саломея" Оскара Уайльда, поставленная Н. Н. Евреиновым, шла в театре В. Ф. Комиссаржевской два раза - 27 октября (генеральная репетиция) и 4 ноября (премьера) 1908 года. Спектакль был запрещен Синодом.

XI. ИЗ ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК

(стр. 205)

Впервые напечатано в "Журнале театра Литературно-художественного обґщества", Спб., 1909-1910, первая половина сезона, Љ 4, стр. 13-14; заголоґвок: "О театре. (Из записной книжки)".

Мейерхольд дает здесь иностранные имена в латинской транскрипции. В настоящем издании они даны в русской транскрипции.

[150] "Картонный домик" М. Кузмина - повесть из жизни деятелей театра. Опубликована в альманахе "Белые ночи", Спб., "Вольная типография", 1907, стр. 111 -151.

ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ

БАЛАГАН (стр. 207)

Статья впервые напечатана в сборнике "О театре".

У Мейерхольда есть вторая статья под названием "Балаган", написанная им совместно с Ю. М. Бонди в 1914 году (см. стр. 339).

[151] Фельетонами в дореволюционных газетах назывались статьи, занимаюґщие нижнюю часть страницы (теперь их называют "подвалами"); фельетон же в нынешнем смысле тогда именовался "маленьким фельетоном".

[152] Премьера инсценировки романа Ф. М. Достоевского "Братья Карамазовы", шедшей два вечера подряд, состоялась в МХТ 12 и 13 октября 1910 года.

[153] Элевзинские (или элевсинские) таинства (мистерии) - древнегреческие религиозные обряды в честь богинь Деметры, Персефоны, бога Диониса - происходили ежегодно в городе Элевсине.

[154] "Братство страстей господних" - организация, объединявшая участников мистериальных спектаклей в Париже. Это братство в 1402 году получило от короля Карла VI привилегию и монопольное право играть в столице "мистерии, миракли и прочие религиозные и моральные пьесы".

[155] Судейские чиновники парижского парламента, объединившиеся в корпорацию Базош; одно из многочисленных шутовских обществ Франции XV века, устраивавших праздничные представления (игры, фарсы) на улицах Парижа и других французских городов. Эти представления носили характер едкой сатиры, высмеивали знать и высшее духовенство, чем вызывали неоднократные преследования. В 1582 году корпорация Базош была запрещена.

[156] Пьеса А. М. Ремизова "Бесовское действо над некиим мужем, а также прение Живота со Смертью" была поставлена Ф. Ф. Комиссаржевским в театре В. Ф. Комиссаржевской (премьера - 4 декабря 1907 г.). Премьера "Балаганчика" А. А. Блока в постановке Мейерхольда состоялась в этом же театре 30 декабря 1906 года.

[157] Цитаты из статьи: Андрей Белый, Театр и современная драма.- "Театр. Книга о Новом театре", изд. "Шиповник", 1908, стр. 288 и 289.

[158] Торжественные шествия, одна из разновидностей средневековых мистерий.

[159] То есть пьесы с блестяще построенным диалогом.

[160] Место постоянных представлений корпорации Базош в Париже.

[161] "Uber dramatische Kunst und Literatur". Vorlesungen von August Wilhelm von Schlegel ("О драматическом искусстве и литературе". Лекции Августа Вильгельма фон Шлегеля. Первое немецкое издание - 1808-1809).

[162] Роль Тетерева в "Мещанах" М. Горького исполнял настоящий певчий - Н. А. Баранов (см. К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 1, стр. 252 и 254).

[163] Имеется в виду сборник Фламинио Скала "II teatro delle faviole representative...", Venezia, 1611 ("Театр актерских сказок...", Венеция, 1611).

[164] Теория швейцарского композитора и педагога Эмиля Жак-Далькроза - основа системы ритмической гимнастики, построенной на тесной связи пластических упражнений с музыкой. Эта система широко применялась в Институте музыки и ритма в Хеллерау (Германия, 1911-1914), в Институте Жак-Далькроза в Женеве, а затем и во многих других странах.

[165] Эрнст Вольцоген - основатель "сверхподмостков" (Uber-brettl'ей), так называемых олитературенных варьете (Германия, начало 1900-х гг.). Его "манифест" опубликован: Karl von Levetzow, Ernst von Wolzogen's offizielles Repertoir. Erster Band. Buntes Theater, Berlin, Julius Bard Verlag, 1902 (Карл фон Леветцов, Официальный репертуар Эрнста фон Вольцогена Первый том. Пестрый театр. Берлин, изд. Юлиуса Барда, 1902).

[166] Слово "псевдокатоны" произведено от имени римского государственного деятеля Марка Порция Катона (III-II вв. до н. э.), известного, в частности, как защитника старинных традиций; псевдокатоны - лжеревнители традиций.

Приложение

РЕЖИССЕРСКИЕ РАБОТЫ 1905 - 1912 <список>

(стр. 230).

Впервые напечатано в книге "О театре".

[167] Постановки "Лукоморья" (небольшого театра при петербургском теґатральном клубе, 1908), Дома Интермедий (1910), группы пантомимы, выстуґпившей на эстраде Дворянского собрания (1911), театра "Привал комедианґтов" (1916) были, выражаясь языком наших дней, спектаклями малых форм.

Участвовали в них молодые актеры, а также писатели, художники, композитоґры. Эти спектакли, как и постановка в Башенном театре, разыгранная поэтами и писателями (1910), а также спектакли "Товарищества актеров, писателей, художников и музыкантов" в Териоках (теперь Зеленогорск, 1912) носили экспериментальный характер. Мейерхольд разрабатывал новые методы постаґновок, частично основанные на изучении искусства старинных театров. Резульґтаты этих экспериментальных работ он использовал в своих постановках на больших сценах.

[168] Премьера "Маскарада" состоялась 25 февраля 1917 года, премьера "Электры" - 18 февраля 1913 года; "Королева мая" не была поставлена.

ПРИМЕЧАНИЯ К СПИСКУ РЕЖИССЕРСКИХ РАБОТ

(стр. 237)

Впервые напечатано в книге "О театре".

[169] См. статью С. Бонди "О "музыкальном чтении" М. Ф. Гнесина" в сб. "М. Ф. Гнесин. Статьи, воспоминания, материалы", М., "Советский композитор", 1961, стр. 80-101.

[170] О некоторых из этих спектаклей Мейерхольд рассказал в беседе, состоявшейся в связи с премьерой "У царских врат" - первой его постановки в Александрийском театре:

"Результаты исканий в отношении к такого рода пьесам, как пьеса К. Гамсуна - неореалистического типа,- учтены.

В периоде исканий "Гедда Габлер" получила нежелательный модернистґский налет, живопись расплылась в экзотизм, верно данная форма вместо хоґлодных красок получила почти тепличную удушливость, признание ненужности трехстенной коробки дало ажурные сукна вместо холодных полотен.

В периоде исканий постановка "Норы" вышла чрезмерно схематичной, суґхой и снова модернистской благодаря сукнам, по форме и колориту напомиґнавшим драпировки фотографов, когда они употреблены как "фон".

Учтены многие ошибки из всех постановок одной манеры, одного приема инсценировки: "Гедда Габлер", "В городе" Юшкевича, "Комедия любви", "Нора".

Постановка "У царских врат" принадлежит к этому циклу моих инсценировок. Постановка пьесы Гамсуна благодаря изумительному таланту А. Я. Головина вполне реалистична, но вместе с тем в той мере неореалистична, что нет в ней пресловутой условности, определяющей "вневременное" и "внепро-странственное", нет в ней и тех мелочей, которые могли бы сделать "interieur" взятым напрокат у натуралистического театра". ("Театрал", У В. Э. Мейерґхольда.- "Петербургская газета", Спб., 1908, 1 октября.)

[171] Ю. М. Бонди сделал это описание специально для книги Мейерхольда "О театре" (сообщение проф. С. М. Бонди).

[172] "Оберж дез Адре" ("Харчевня Адре") - ресторан, существовавший в Париже. По-видимому, его название связано с одноименной мелодрамой Б. Антье, Ж. Сент-Амана и Полианта, поставленной в '1823 году при участии знаменитого актера Фредерика-Леметра.

[173] С января 1908 года Мейерхольд вел в музыкальной школе К. И. Данемана драматические классы, называвшиеся "Аудитория В. Э. Мейерхольда".

[174] Статья "Вечная сказка".- Газ. "Новое время", Спб., 1906, 6 декабря.

[175] Книга С. С. Игнатова вышла в 1914 году, то есть после книги Мейерхольда. Следовательно, Мейерхольд, друживший с Игнатовым, цитирует ее по рукописи.

[176] В описании спектакля "Жизнь Человека" в кавычках даны ремарки Л. Н. Андреева.

[177] Письмо приведено в кн.: Н. Волков, Мейерхольд, т. 1, стр. 346-347.

[178] Имеется в виду рецензия, подписанная буквой "Ч", - "Театр В. Ф. Комиссаржевской. "Победа смерти". Трагедия Ф. Сологуба".

[179] Хорнада (Jornada) - акт в испанской пьесе.

<А. К. ЛЯДОВ>

(стр. 259)

Напечатано в журн. "Любовь к трем апельсинам", 1914, Љ 4-5, стр. 101-102.

Заметка без подписи в разделе "Хроника". Авторетво Мейерхольда указаґно в кн.: Н. Волков, Мейерхольд, т. II, стр. 382.

Этот журнал (подзаголовок "Журнал Доктора Дапертутто") издавался и редактировался Мейерхольдом в 1914-1916 годах. Всего вышло девять книґжек. В журнале наряду со статьями на различные темы публиковались материалы, отражавшие жизнь Студии Вс. Мейерхольда (Студия на Бородимской), существовавшей в Петербурге в 1913-1918 годах. Кроме печатаемых здесь статей в журнале были опубликованы статьи Мейерхольда: "Балаган" (совместно с Ю. Бонди, 1914, Љ 2) и "Глоссы Доктора Дапертутто к "Отрицаґнию театра" Ю. Айхенвальда" (1914, Љ 4-5).

Заглавие журнала воспроизводит название сказки для театра Карло Гоцґци "Любовь к трем апельсинам". В первом номере журнала был помещен одґноименный дивертисмент К. А. Вогака, Вс. Э. Мейерхольда и Вл. Н. Соловьґева. В период издания журнала Мейерхольд внимательно изучал приемы итальянской комедии масок и драматургию Гоцци; он полагал, что в них заґключены традиции, которые могут содействовать возрождению театра.

[180] А. К. Лядов написал музыку к двум постановкам Мейерхольда в Театре В. Ф. Комиссаржевской: "В городе" (пьеса С. Юшкевича) и "Сестра Беатриса".

[181] А. М. Ремизов писал: "Когда задумался я, каким именем именовать музыкальное действо, то лучшего не нашел, как назвать по старине нашей из старинной русской - Русалией". (Алексей Ремизов, Крашеные рыла. Театр и книга, Берлин, изд. "Грани", 1922, стр. 115.)

<А. Н. СКРЯБИН>

(стр. 251)

Напечатано в журн. "Любовь к трем апельсинам", 1915, Љ I-2-3, стр. 157.

Заметка без подписи в разделе "Хроника". Авторетво Мейерхольда указаґно в кн.: Н. Волков, Мейерхольд, т. II, стр. 382.

СВЕРЧОК НА ПЕЧИ, ИЛИ У ЗАМОЧНОЙ СКВАЖИНЫ (стр. 262)

Напечатано в журн. "Любовь к трем апельсинам", 1915, Љ 1-2-3, стр. 89-94. Подпись: Доктор Дапертутто.

Премьера спектакля "Сверчок на печи" ("рождественская сказка" Ч. Дикґкенса, инсценированная Б. М. Сушкевичем, в его же постановке) состоялась в Студии Московского Художественного театра (впоследствии - Первая студия МХТ, а с 1924 года до закрытия в 1936 году - МХАТ 2-й) 24 ноября 1914 года. Спектакль с отличным актерским ансамблем имел большой успех и продолжал оставаться в репертуаре в течение нескольких лет после Октябрьґской революции, хотя царившая в нем атмосфера благодушной интимности отґнюдь не гармонировала с бурными событиями революционной эпохи. Н. К. Крупская писала о посещении "Сверчка на печи" В. И. Лениным в 1922 году: "Уже после первого действия Ильич заскучал, стала бить по нерґвам мещанская сентиментальность Диккенса, а когда начался разговор старого игрушечника с его слепой дочерью, не выдержал Ильич, ушел с середины действия" (сб. "Воспоминания родных с В. И. Ленине", М., Гоеполитиздат, 1955, стр. 196-197).

В 1921 году, в беседе с Е. Б. Вахтанговым и актерами Третьей студии МХАТ, как пишет Б. Е. Захава, "В. Э. Мейерхольд сказал, что Вахтангов давно уже обратил на себя его особое внимание: еще тогда, когда Первая студия впервые гастролировала в Петербурге, В. Э. Мейерхольд запомнил Вахтангова в роли Текльтона ("Сверчок на печи"), выделив его особо из чиґсла других исполнителей. Четкость игры, гротескная острота образа, выразительная пластика движений - вот что характеризовало исполнение Вахтангова и существенно отличало его от остальных актеров. Эти качества и остановили на себе внимание В. Э. Мейерхольда" (Борис Захава, Вахтангов и его студия, изд. 2-е, М., "Теакинопечать", 1930, стр. 137).

Статья Мейерхольда была направлена против неприемлемой для него тенґденции, проявившейся в "Сверчке", а вовсе не против Первой студии в целом. Это видно из его сочувственных слов о "молодом театре, в короткое время завоевавшем себе прочный успех" (стр. 295).

[182] Премьера старинного английского моралите в переделке Гуго фон Гофмансталя "Каждый человек" в Театре В. Ф. Комиссаржевской в Москве состоялась 1 марта 1915 года.

БЕНУА-РЕЖИССЕР

(стр. 266)

Напечатано в журн. "Любовь к трем апельсинам", 1915, Љ 1-2-3, стр. 95-126.

Статья написана по поводу постановки в МХТ трех "маленьких трагедий" А. С. Пушкина ("Пир во время чумы" и "Моцарт и Сальери" поставили К. С. Станиславский и А. Н. Бенуа, "Каменный гость" - Вл. И. Немирович-Данченко и А. Н. Бенуа; декорации ко всем трем пьесам писал А. Н. Бенуа; премьера - 26 марта 1915 г.).

Отрицательная оценка спектакля в ряде критических отзывов побудила А. Н. Бенуа поместить в петроградской газете "Речь", где он сотрудничал, ряд фельетонов (статей). В этих статьях он отстаивал свою трактовку "маґленьких трагедий" Пушкина.

Статья "Бенуа-режиссер" - первая работа Мейерхольда на тему "Пушкин и театр", к которой он постоянно возвращался в течение своей дальнейшей деятельности.

[183] Мейерхольд имеет в виду свою статью "К постановке "Дон Жуана" Мольера" (см. стр. 192).

[184] Речь идет о постановке МХТ, осуществленной совместно К. С. Станиславским и А. Н. Бенуа; последний был также художником спектакля (премьера - 27 марта 1913 г.).

[185] Из набросков предисловия к "Борису Годунову".

[186] Так А. Н. Бенуа озаглавил свою критическую статью о мейерхольдовской постановке "Дон Жуана" ("Речь", Спб., 1910, 19 ноября).

[187] Леопольдо Фреголи - актер театра варьете, мастер сценической трансформации; имя его стало нарицательным.

[188] Имеется в виду постановка "Мещанина во дворянстве" Мольера в Московском театре К. Н. Незлобина (режиссер Ф. Ф. Комиссаржевский, художник Н. Н. Сапунов; премьера - 1 сентября 1911 г.).

[189] Речь идет о постановке комедии К. Гольдони "Веер" (режиссер А. Я. Таиров, художники: Н. С. Гончарова и М. Ф. Ларионов; премьера - 27 января 1915 г.).

[190] Постановщиком и художником спектакля "Гамлет" в МХТ был Гордон Крэг, режиссерами - К. С. Станиславский и Л. А. Сулержицкий; в режиссерской работе участвовал К. А. Марджанов. Премьера - 23 декабря 1911 года.

[191] М. В. Добужинский написал декорации к "Нахлебнику", "Где тонко, там и рвется" и "Провинциалке" - трем комедиям И. С. Тургенева, премьера которых состоялась 5 марта 1912 года (постановка первой пьесы принадлежала Вл. И. Немировичу-Данченко, второй - К. С. Станиславскому и Вл. И. Немировичу-Данченко, третьей - К. С. Станиславскому). Премьера спектакля "Николай Ставрогин" (сцены из романа "Бесы" Ф. М. Достоевского; постановка Вл. И. Немировича-Данченко и В. В. Лужского) состоялась 23 октября 1913 года.

[192] Премьера спектакля "Венецианский купец" (постановка К. С. Станиславского и А. А. Санина) состоялась 21 октября 1898 года.

[193] Английский поэт Джон Вильсон, мотивы драматической поэмы которого ("Чумный город") Пушкин использовал в "Пире во время чумы".

[194] Театральный критик Л. Я. Гуревич, много писавшая о МХТ, обращала особое внимание на подробное раскрытие душевного мира героев пьес, их переживаний.

[195] В книге "Моя жизнь в искусстве" К. С. Станиславский подробно разбирал свое исполнение роли Сальери и в особенности "передачу пушкинского стиха". Считая эту роль своей неудачей, он писал: "Я не справлялся с пушкинским стихом" (К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 1, стр. 366).

[196] Роль Доны Анны исполняла М. Н. Германова.

[197] Сан-Галли - фирма, торговавшая крупными металлическими изделиями и художественным литьем.

СУЛЕРЖИЦКИЙ

(стр. 294)

Напечатано в газ. "Биржевые ведомости", 1916, 20 декабря, утренний выпуск.

В газ. "Биржевые ведомости", где отделом искусства руководил художестґвенный критик А. Л. Волынский, кроме этой статьи были помещены статья Мейерхольда "Война и театр" (1914, 11 сентября) и его рецензия на "Книгу о Евреинове" Вас. Каменского (1917, 10 февраля), а также несколько бесед с Мейерхольдом.

О Л. А. Сулержицком см.: К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 1, стр. 312-313; т. 5, стр. 352-356; т. 6, стр. 341.

[198] Кушка - крепость на границе с Афганистаном. В газетном тексте - ошибочно "Пушта".

[199] О посещении Л. Н. Толстого Мейерхольдом (вместе с Л. А. Сулержицким) см. в замечаниях на репетиции "Бориса Годунова" 20 ноября 1936 года (ч. 2, стр. 388-389) и в лекции на курсах режиссеров драматических театров 17 января 1939 года (ч. 2, стр. 458-459).

[200] Артист МХТ А. И. Адашев руководил частной театральной школой, существовавшей с 1906 по 1913 год.

[201] Второй Студией Мейерхольд называет здесь открывшуюся официально в 1913 году Студию МХТ (впоследствии именовавшуюся Первой студией МХТ), считая первой - Театр-студию, существовавшую в 1905 году (Студия на Поварской).

"МАСКАРАД" (первая сценическая редакция)

(стр. 296)

Работа над "Маскарадом", начавшаяся летом 1911 года, продолжалась (с перерывами) в течение почти шести лет до премьеры (25 февраля 1917 г.).

I. <О ПОДГОТОВКЕ К ПОСТАНОВКЕ>

В "Петербургской газете" 4 августа 1911 года была помещена беседа с Мейерхольдом: А. Потемкин, У В. Э. Мейерхольда. ("Живой труп" Л. Н. Толстого. "Маскарад" М. Ю. Лермонтова. "Орфей" Глюка.) Из этой беседы публикуются выдержки, относящиеся к подготовке постановки "Маскаґрада".

[202] С художником А. Я. Головиным Мейерхольд работал в течение всей своей режиссерской деятельности в императорских (впоследствии - государґственных) театрах (1908-1918).

II. "МАСКАРАД" НА СЦЕНЕ АЛЕКСАНДРИЙСКОГО ТЕАТРА

Автограф хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 268). Публикуется вперґвые.

По-видимому, набросок первой беседы с актерами в августе 1911 года.

[203] Очевидно, речь идет о герое лермонтовского отрывка "Я хочу рассказать вам..."

[204] Определение - в статье театрального критика И. И. Иванова "Лермонтов как драматург". - Журн. "Артист", М., 1891, Љ 15, стр. 42-47.

III.: БЕСЕДА ОБ АРБЕНИНЕ ПОСЛЕ ВТОРОЙ СЧИТКИ

Автограф хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 268). Публикуется вперґвые.

Печатается начало беседы, так как дальнейшие ее части во многом совпаґдают с приводимыми ниже "Первыми набросками к статье" и записями.

IV. ПЕРВЫЕ НАБРОСКИ К СТАТЬЕ

Автограф хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 268). Опубликованы в ином составе текста в примечаниях к кн.: Ю. М. Юрьев, Записки, т. II, Л.-М., "Искусство", 1963, стр. 360-362. В настоящем составе текста публиґкуются впервые.

Четыре наброска из ряда черновых отрывков, озаглавленных Мейерхольґдом "Первые наброски к статье. Отдел: Характеры действующих лиц" (статья не была написана). В обложку с набросками вложена и "Беседа об Арбенине после второй очитки". Листки с набросками и особенно листки с отдельными записями, четыре из которых публикуются далее (см. V), перемежаются с огромным числом выписок из текстов Лермонтова и из различных трудов по истории литературы и мемуарных источников.

V. <ЙЗ ЗАПИСЕИ>

Автограф (четыре отдельные записи) хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 268). Запись 2 опубликована (без последней фразы) в примечаниях к кн.: Ю. М. Юрьев, Записки, т. II, стр. 362. Все остальное публикуется впервые.

[205] Голубой цветок - образ из неоконченного романа немецкого писателя романтика Новалиса "Гейнрих фон Офтердинген" - символ невыразимого идеала.

[206] Имеется в виду книга: П. Муратов, Образы Италии, М., 1911. Три цитаты, взятые у Муратова, см. на стр. 41-42 названной книги. В письме к О. М. Мейерхольд от 28 июля 1911. года Мейерхольд сообщает о своем пребывании на даче у А: Я. Головина: "Я привез с собой книгу Муратова "Образы Италии". Я читал А. Я. главу о Венеции XVIII века" (Н. Волков, Мейерхольд, т. II, стр. 183).

VI. <О ДРАМАТУРГИИ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА>

Автограф хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 292). Публикуется вперґвые.

Черновой набросок начала незаконченной статьи; многие слова не дописаґны. Датируется по первой фразе: премьера "Двух братьев" в постановке Мейерхольда состоялась в Александрийском театре 10 января 1915 года.

[207] Имеется в виду находившаяся под влиянием рационалистической картезианской философии (то есть философии Декарта) эстетика произведения Н. Буало "Поэтическое искусство" (1674). В этом произведении, написанном в форме поэмы, излагались основные принципы французского классицизма.

[208] Sturm und Drang - "Буря и натиск" (нем.) - так называлось литературное движение в Германии (70-80-е годы XVIII века), оппозиционное по отношению к феодализму и к классицизму.

[209] На этом рукопись обрывается. Дальше - черта и слова: "Рассказать о композиции. Вс. М.".

VII. <ПЕРЕД ПРЕМЬЕРОЙ>

Беседа с Мейерхольдом под заголовком "Вокруг "Маскарада". Вс. Э. Мейґерхольд о постановке". Была напечатана в газ. "Биржевые ведомости", П., 1917, 24 февраля, вечерний выпуск.

Спектакль "Маскарад" оставался в репертуаре Александрийского театра - в дальнейшем Государственного академического театра драмы имени А. С. Пушкина - в течение 30 лет, до 1947 года (с перерывами). Мейерхольд дважды возобновлял спектакль, перерабатывая его (вторая сценическая реґдакция - 1933 год, третья-1938). После того как в начале Отечественной войны декорации погибли во время бомбежки Ленинграда, "Маскарад" шел в концертном исполнении сначала в Новосибирске (куда был эвакуирован театр), а затем в Ленинграде. Последние спектакли "Маскарада" в 1947 году были и последними спектаклями Ю. М. Юрьева, скончавшегося в 1948 году.

Все это время исполнителем роли Арбенина был Ю. М. Юрьев. Первыми исполнителями других основных ролей были: Нины - Е. Н. Рощина-Инсарова (в очередь с ней играла Н. Г. Коваленская), Шприха - А. Н. Лаврентьев, Казарина - Б. А. ГоринТоряинов, Неизвестного - Н. С. Барабанов, Звездича - Е. П. Студенцов, баронессы Штраль - Е. И. Тиме.

О постановке "Маскарада" см.: Ю. М. Юрьев. Записки, т. II, стр. 191-237 и 430-446. См. также альбом: "Маскарад" Лермонтова в театральных эскизах А. Я. Головина, М.-Л., изд. ВТО, 1941.

ПРИЛОЖЕНИЯ

<ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ О ДЕТСТВЕ>

(стр. 307)

Автограф найти не удалось. Написано В. Э. Мейерхольдом в 1925-1926 гоґдах для кн.: Н. Волков, Мейерхольд. Печатается по книге, т. 1, стр. 14-15.

БИОГРАФИЧЕСКИЕ ДАННЫЕ

(стр. 308)

Машинопись (архив Н. Д. Волкова). Частично опубликовано в журнале "Театральная жизнь", М., 1965, Љ 4. Полностью публикуется впервые.

Перед заголовком:

"Мейерхольд Всеволод Эмильевич (в партии с 1918 года).

Партийный билет Љ 225182.

Московская организация, Замоскворецкий район, Кремлевский участок.

Согласно распоряжению МК РКП вошел во фракцию Всерабиса и в связи с переменой адреса ТЕО Главполитпросвета и с условиями моей работы, проґтекавшей преимущественно в Городском районе, из ячейки ТЕО Главполитґпросвета перешел в ячейку Губрабиса".

Из содержания видно, что "Биографические данные" написаны для предґставления в Комиссию по чистке партии (чистка проводилась во второй полоґвине 1921 г. на основании "Постановления ЦК и ЦКК РКП (б) о проверке, пересмотре и очистке в партии" от 25 июня 1921 г.). В связи с этим Мейерґхольд освещает главным образом общественно-политическую сторону своей деятельности.

Текст машинописи обрывается на середине фразы. Машинопись не выправґлена. Качество ее низкое.

[210] Мейерхольд в 1895 году поступил в Московский университет, но вскоре ушел из него, "не имея призвания к юридическим наукам", как он писал 13 февраля 1896 года в заявлении об увольнении (Центральный архив гор. Москвы, ф. 418, оп. 309, ед. 580).

[211] Об отце В. Э. Мейерхольда - Эмилии Федоровиче - и о его интересе к театру см. в "Моих скитаниях" В. А. Гиляровского (В. А. Гиляровский. Избранное. В трех томах, т. I, M., изд. "Московский рабочий", 1960, стр.314-315).

[212] Мать - Альвина Даниловна, урожденная ван дер Неезе.

[213] То есть Федор Эмильевич Мейерхольд.

[214] Остзейская провинция - Прибалтика.

[215] При переходе из лютеранства в православие в 1895 году Мейерхольд переменил свое имя Карл Казимир Теодор на Всеволод (в память писателя В. М. Гаршина).

[216] Педель - надзиратель за студентами.

[217] О молодом А. М. Ремизове (впоследствии писателе) Мейерхольд писал в 1896 году: "Его энергия, его идеи одухотворяют меня... Какой запас знаний дал он нам. Целую зиму мы провели в интересных чтениях, давших нам столько хороших минут. А взгляды на общество, а смысл жизни, существования, а любовь к тем, которые так искусно выведены дорогим моему сердцу Гауптманом в его гениальном произведении. "Ткачи". Да, он переродил меня" (Н. Волков, Мейерхольд, т. I, стр. 109-110). О революционной деятельности Ремизова в Пензе см. в брошюре: В. Морозов, На рассвете. (Исторический очерк об образовании и деятельности первых социал-демократических кружков в Пензе в 1894-1897 гг.), Пензенское книжное издательство, 1963, стр. 29-37. В дальнейшем Ремизов отошел от революционной деятельности.

[218] "Начало" - журнал "легальных марксистов", выходивший в 1899 году. В журнале было напечатано несколько произведений В. И. Ленина.

[219] Мимеограф - множительный аппарат; на таких аппаратах печатались прокламации. Впоследствии Г. И. Чулков (в то время студент, социал-демократ, а в дальнейшем писатель) вспоминал, что Мейерхольд "и тогда сочувствовал революции, и я, помнится, накануне своего ареста дал ему на хранение немалый запас всякой "литературы" и, кажется, мимеограф. Это обстоятельство почему-то меня очень смущало, когда я сидел в тюрьме, и мне все казалось, что я "провалил" Мейерхольда. Но все сошло благополучно" (Георгий Чулков, Годы странствий. Из книги воспоминаний, М., изд-во "Федерация", 1930, стр. 213-214). Об этом упоминает Мейерхольд и в своей анкете от 14 июля 1937 г. (ЦГАЛИ, ф. 998, он. 1, ед. 5).

[220] Платон Васильевич Луначарский (старший брат Анатолия Васильевича) и София Николаевна.

[221] В "Сведениях о лице, привлеченном к дознанию в качестве обвиняемого по делу о преступном сообществе лиц, распространявших в ночь с 17 на 18 апреля < 1903 г.> революционные прокламации" в Пензе, указано, что ученик реального училища Борис Эмильевич Устинов, живущий у "воспитательницы, заменяющей ему мать", Альбины Даниловны Мейерхольд, "обыскан 18 апреля" и хотя "ничего преступного не обнаружено", "отдан под особый надзор полиции" (ЦГАОР, Д<епартамент> П<олиции>-7, 1903 г., дело 814). В дальнейшем, в 1907 году, Устинов, в то время студент Петербургского технологического института, был главным организатором социал-демократов в Пензе и инициатором профсоюза железнодорожных служащих; примечательно, что его партийная кличка была "Всеволод" (ЦГАОР, Д<епартамент> П<олиции>, О<собый> О<тдел>, 1907 г., д. б, часть 41, пр. 1 и д. 469).

[222] В воспоминаниях В. И. Качалова о Мейерхольде, относящихся к периоду его пребывания в МХТ, говорится: "Всеволод Мейерхольд, уже находящийся на примете у наших ближайших соседей по Каретному ряду - чинов жандармского отделения..." (В. И. Качалов, Стремительный бег. Утро в саду "Эрмитаж". - "Советское искусство", М., 1934, 5 февраля).

[223] По-видимому, В. М. Саблин в 1901 году предполагал привлечь А. М. Ремизова и П. Е. Щеголева к изданию журнала "Маяк", но выпуск этого журнала не был разрешен.

[224] Как видно из записей Мейерхольда (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. 625), он ездил в Вологду в начале ноября 1901 года.

[225] "Скорпион" - издательство, основанное при ближайшем участии поэта Ю. К. Балтрушайтиса; выпускало главным образом произведения символистов (существовало в 1900-4916 гг.).

[226] Демонстрация состоялась 4 марта 1901 года. См. об этом письмо А. П. Чехову от 18 апреля 1901 года (стр. 82).

[227] В ленинской "Искре" (1901, Љ 3, апрель) был помещен обзор событий у Казанского собора; в обзоре приводится ряд сообщений очевидцев. Не исключена возможность, что одно из этих сообщений принадлежало Мейерхольду.

[228] В. А. Поссе - литератор и общественный деятель, в то время близкий к социал-демократам; в 1902 году жил за границей.

Много лет спустя Мейерхольд отмечает: "...такой важный момент моего созревания, как знакомство в Италии в мае, в 1902 году, с ленинской "Искрой" и с только что вышедшей за границей книжкой Ленина "Что деґлать?". Я приехал в Милан, чтобы смотреть соборы и музеи и целыми чаґсами шлялся по улицам, любуясь итальянской толпой, а вернувшись в гоґстиницу, утыкался в нелегальные газеты и брошюры и читал, читал без конца" (А. Гладков, Мейерхольд говорит.- "Новый мир", 1961, Љ 8, стр. 223).

В отделе рукописей Института мировой литературы имени А. М. Горького хранится письмо Мейерхольда к Поссе из Италии от 9 июля 1902 года (ф. 23, оп. 1, Љ 34). Пользуясь тем, что оба они находились за границей, Мейерхольд обещает пропагандировать журнал "Жизнь", издававшийся Поссе, а также сообщает ему о том, что к Художественному театру приставлен шпион и рекомендует Поссе внести его фамилию "в список лиц, которых не мешало бы остерегаться".

[229] Статья "Милан" была опубликована в газ. "Курьер" 26 мая 1902 года.

[230] Елизаветполь - теперь Кировабад (Азербайджанская ССР).

[231] Семеновцы - Семеновский полк, подавлявший декабрьское восстание в Москве.

[232] Трое ребят - дочери Мария, Татьяна и Ирина.

[233] Об этом обыске журн. "Золотое руно" (М., 1906, Љ 1, стр. 133) сообщал: "В Петербурге, в ночь на 29 декабря <1905 г.> в квартиру нашего сотрудника г. Вячеслава Иванова, в то время как у последнего собрались обычные посетители его литературных "сред", ...явился полицейский пристав в сопровождении десятка городовых и произвел обыск, оказавшийся для полиции безрезультатным..."

[234] "Новый путь" - газета, выходившая в январе - мае 1906 года в Петербурге. "Новая жизнь" - первая легальная большевистская газета (Спб., октябрь-декабрь 1905).

[235] Мейерхольд имеет в виду лиц, художественные вкусы которых он считал реакционными.

[236] В заседании 25 февраля 1911 года (Государственная Дума. III созыв. Стенографические отчеты. Спб., 1911, стр. 2823).

[237] В донесении директору департамента полиции 5 мая 1911 года значилос: "Мейерхольд, заведующий режиссерской частью Императорского Александрийского театра, в настоящее время принимает самое живое участие в хлопотах по возвращению из ссылки Бориса Эмильева Устинова, члена Петербургского коалиционного комитета" (ЦГАОР, О<собый> о<тдел>, 1911 г., д. 5, часть 55).

[238] По-видимому, Мейерхольд хотел этим сказать, что на сценах императорских театров он мог лишь частично осуществлять свою художественную программу.

[239] Русский, Письмо в редакцию. - Газ. "Новое время", Спб., 1913, 19 февраля.

[240] Влечение Мейерхольда к народным театрам прошлого и, в частности, к итальянской комедии масок, имело не только эстетические предпосылки, но и социальную направленность, хотя в то время она еще не сознавалась отчетливо. Но уже через три месяца после Октябрьской революции автор статьи, помещенной в "Правде", счел нужным остановиться на этом влечении и связать его с активным участием Мейерхольда в строительстве нового, советского театра:

"Еще задолго до революции многие деятели театра, искренне печаловавшиеся об его упадке, все чаще и чаще обращались к народным театрам предґшествующих эпох. В них они видели истинные театральные достижения и от них хотели исходить. Чем другим, как не этим, объясняется тоска Мейерхольда по итальянскому народному театру commedia dell'arte? Сознание, что наше время утратило совершенно все истинные принципы театрального действия, заставило Мейерхольда обратиться к итальянской народной комедии, чтобы там постараться найти эти принципы, взять из нее все неслучайное, все вечное для театра и перенести на нашу почву...

Возможность (и неизбежность даже) смены аудитории, которая создалась революцией 25 октября, в буквальном смысле окрылила тех, кто жаждал возрождения театра и видел это возрождение не в замкнутости самого в себе, не в аристократизме театра, а, наоборот, в вынесении его на площадь. Потоґму-то теперь затерялся где-то, скрылся куда-то Евреинов, а работает, и рабоґтает с лихорадочной напряженностью Вс. Э. Мейерхольд. Само собой разуґмеется, что нет уже ему надобности ограничиваться исканиями в области итальянского театра. Он обращает свои чаяния прямо к народу, который сам может создавать свой самобытный театр, свои принципы". (Вл. Богушевский, Театральные принципы. - "Правда", П., 1918, 17/4 февраля).

[241] В сообщении о работе Студии Вс. Мейерхольда журнал писал: "Раненые солдаты, явившиеся 17 ноября 1914 года на представление этюдов и пантомим, подготовлявшихся к первому вечеру Студии, создали своим отношением к игре комедиантов именно тот зрительный зал, для которого и будет Новый театр, подлинно народный театр" ("Любовь к трем апельсинам", 1915, Љ 1- 2-3, стр. 340).

[242] См. доклад "Революция и театр" 14 апреля 1917 года (стр. 318).

[243] Собрание деятелей искусств в Михайловском театре состоялось 12 марта 1917 года под председательством одного из руководителей кадетской партии В. Д. Набокова. На этом многолюдном собрании, обсуждавшем вопросы организации художественной жизни после свержения самодержавия, возникли бурные споры вокруг попытки группы видных художественных деятелей (которых поддерживал Набоков) "захватить власть". Письмо, оставленное Мейерхольдом (сохранился подписанный им текст), заканчивалось словами: "Когда страна борется за демократический принцип, "цвет русского искусства" в обход вотума общего собрания идет к министру и остается на местах" (Илья Зданевич, В с. Мейерхольд, Н. Пунин, По поводу собрания в Михайловском театре. - "Биржевые ведомости", П., 1917, 19 марта, утренний выпуск).

[244] 9 марта 1917 года был организован "блок левых", игравший большую роль в созданном в эти же дни Союзе деятелей искусств. Н. Н. Пунин в неопубликованных воспоминаниях (хранятся в его семье) писал: "На собрании 9 марта были во всяком случае: Мейерхольд, один из активнейших в тот вечер..." Собрания "блока левых" происходили обычно в Академии художеств. Многие из участников этого "блока" вскоре после Октябрьской революции приняли активное участие в деятельности советских органов по руководству искусством.

[245] В конце 1917 года проф. Ф. Д. Батюшков, которого Временное правительство назначило главноуполномоченным по государственным (бывшим императорским) театрам, пытался восстановить труппы театров против Советской власти. Мейерхольд возглавлял группу деятелей государственных театров, поддерживавших связь с А. В. Луначарским и содействовавших переходу театров на советские позиции.

<О КИНЕМАТОГРАФЕ>

(стр. 316)

Публикуется беседа с Мейерхольдом: "В. Э. Мейерхольд о кинематограґфе", напечатанная в журн. "Театральная газета", М., 1915, Љ 22, 31 мая, стр. 7.

[246] Под именем Гаррисона в России был известен датский артист В. Псиландер.

[247] Экранизация романа Оскара Уайльда "Портрет Дориана Грея" была первой работой Мейерхольда в кино. Сам он играл роль лорда Генри. Фильм не обнаружен. О фильме "Портрет Дориана Грея" см. запись лекции Мейерхольда в кн. "Из истории кино. Документы и материалы. Выпуск шестой" (М., "Искусство", 1965, стр. 15-24) и воспоминания оператора А. А. Левицкого в его кн. "Рассказы о кинематографе" (М., "Искусство", 1964, стр. 78-106).

[248] Сценарий не был издан.

<"СИЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК">

(стр. 317)

Публикуется беседа с Мейерхольдом: "Мейерхольд у экрана", напечатанґная в журн. "Театральная газета", М., 1916, 7 августа, стр. 15.

В своей кинопостановке "Сильный человек" по роману Станислава Пшибышевского Мейерхольд играл роль поэта Гурского. Фильм не обнаружен.

ДОКЛАД "РЕВОЛЮЦИЯ И ТЕАТР"

(стр. 318)

Содержание доклада дается по отчету: Божена Витвицкая, Ревоґлюция, искусство, война.- Журн. "Театр и искусство", П., 1917, Љ 18, 30 апґреля, стр. 296-298.

С этим докладом Мейерхольд выступил на беседе под названием "Ревоґлюция, искусство, война", устроенной художественным обществом "Искусство для всех" в помещении Тенишевской аудитории в Петрограде.

[249] О трактовке Мейерхольдом образа королевы см. стр. 96.

[250] Это первое появившееся в печати упоминание Мейерхольда о В. В. Маяковском. К тому времени у Маяковского была только одна пьеса - трагедия "Владимир Маяковский" (1913). Мейерхольд и Маяковский познакомились в конце 1915 года (или в самом "ачале 1916 года), когда Маяковский по своей инициативе пришел в Студию Вс. Мейерхольда и прочел Мейерхольду и студийцам свою поэму "Война и мир".