Мейерхольд В. Э. Из периодики.

В этом файле в хронологическом порядке собраны мейерхольдовские выступления разных лет. В каждом случае указываются первая публикация и издание, с которого была осуществлена перепечатка.

ЛЕКЦИЯ МЕЙЕРХОЛЬДА АЛЕКСАНДРИНСКОЙ ТРУППЕ [ОТЧЕТ]

(7 сентября 1908 г.)  [Читать](#bookmark0)

[В СВЯЗИ С ПОСТАНОВКОЙ «У ЦАРСКИХ ВРАТ»] (1 октября 1908 г.)  [Читать](#bookmark3)

ГЛОССЫ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО К «ОТРИЦАНИЮ ТЕАТРА»

Ю. АЙХЕНВАЛЬДА (1914 г.)  [Читать](#bookmark4)

ВОЙНА И ТЕАТР (1914 г.)  [Читать](#bookmark7)

ДА ЗДРАВСТВУЕТ ЖОНГЛЕР! (1917 г.)  [Читать](#bookmark9)

«ПАПИРОСНИЦА ОТ МОССЕЛЬПРОМА» (1925 г.)  [Читать](#bookmark10)

К ПОСТАНОВКЕ «МАНДАТА» (БЕСЕДА С ВСЕВОЛОДОМ

МЕЙЕРХОЛЬДОМ) (6 апреля 1925 г.)  [Читать](#bookmark13)

ПОЧЕМУ И КАК СТАВИТСЯ «РЕВИЗОР» (27 ноября 1926 г.)  [Читать](#bookmark17)

«ОКНО В ДЕРЕВНЮ». (БЕСЕДА С ВС. МЕЙЕРХОЛЬДОМ) (25 октября 1927 г.) . [Читать](#bookmark20)

[ОТВЕТ НА АНКЕТУ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКИЙ ЭКРАН» № 41, 1929]  [Читать](#bookmark22)

О ПРЕДСТОЯЩЕМ СЕЗОНЕ В ГосТИМе (18 сентября 1932 г.)  [Читать](#bookmark23)

О «СВАДЬБЕ КРЕЧИНСКОГО» (1933 г.)  [Читать](#bookmark27)

ЛЕКЦИЯ МЕЙЕРХОЛЬДА АЛЕКСАНДРИНСКОЙ ТРУППЕ [ОТЧЕТ] (7 сентября 1908 г.)1

Вчера в Александринском театре происходила первая репетиция «У царских врат» Кнута Гамсуна. Пьесу ставит В. Э. Мейерхольд, и это был, так сказать, его дебют в роли режиссера.

Перед началом репетиции режиссер-новатор прочел артистам лекцию, в которой высказал свои задачи. Лекция носила, так сказать, успокоительный характер.

Г. Мейерхольд говорил, что не считает возможным делать из Александринского театра студию. Для опытов существуют маленькие, частные сцены, где он и делал свои «искания», но в таком большом театре, как Александринский, он не может заниматься опытами.

На репетиции присутствовал В. А. Теляковский, явившийся, как говорят, из опасения, чтобы труппа не заклевала декадентствующего режиссера...

[В СВЯЗИ С ПОСТАНОВКОЙ «У ЦАРСКИХ ВРАТ»] (1 октября 1908 г.)11

Для первого дебюта декадентского режиссера на «образцовой сцене» шла вчера модная теперь пьеса Кнута Гамсуна «У царских врат».

Каковы взгляды г. Мейерхольда на эту пьесу и вообще на свою работу в стенах казенного театра?

* Могу сообщить вам кратко лишь некоторые мысли, высказанные мною артистам, занятым в пьесе Гамсуна, — отвечал В. Э.

Во-первых, режиссер, стремящийся творчество свое не закреплять в полосе одной найденной манеры, а подчинить его закону постоянной эволюции, «credo» свое не должен и не может объявлять на продолжительный период времени. И, может быть, даже не «credo» свое должен он объявлять, а знакомить своих товарищей лишь с теми переживаниями данного времени (в полосе отношения своего к искусству), какие определяют его вкус, художественное стремление, манеру инсценировки и т. д.

Во-вторых, опыт показал, что «большой театр» (так условимся называть театр для широкой публики) не может стать театром «исканий», и попытки поместить под одной крышей завершенный театр для широкой публики и театр-студию должны терпеть фиаско.

«Театры исканий» должны стоять обособленно. И у них такая задача: все в эмбриональном состоянии — драматург, актер, режиссер, декоратор, бутафор и другие лица, создающие коллектив театра. Всему дан толчок, и руки вождя (директор студии, режиссер, первый актер труппы) коллективное творчество всех элементов театра ведет к пышному расцвету. Отсюда в конечно счете новый театр с новым драматургом, новым актером, новым режиссером и новым декоратором.

«Большой театр» должен учесть характер творческих сил своей труппы, и как «ядро» ее в так называемом «классическом» репертуаре кажется необходимым поставить основной задачей — неустанное воскрешение старинного репертуара.

* Постановка «У царских врат» не есть ли один из опытов исканий?
* Нет. Результаты исканий в отношении к такого рода пьесам, как пьеса К. Гамсуна, нео-реалистического типа, учтены.

В период исканий «Г едда Г аблер» получила нежелательный модернистский налет, живопись расплылась в экзотизм, верно данная форма вместо холодных красок, получила почти тепличную удушливость, признание ненужности трехстенной коробки дало ажурные сукна вместо холодных полотен.

В период «исканий» постановка «Норы» вышла чрезмерно схематичной, сухой и снова модернистской, благодаря сукнам, по форме и колориту напоминавшим драпировки фотографов, когда они употреблены как «фон».

Учтены многие ошибки из всех постановок одной манеры, одного приема инсценировки: «Гедда Габлер», «В городе» Юшкевича, «Комедия любви», «Нора».

Постановка «У царских врат» принадлежит к этому циклу моих инсценировок. Постановка пьесы Гамсуна, благодаря изумительному таланту

А. Я. Головина, вполне реалистична, но вместе с тем в той мере, нео- реалистична, что нет в ней пресловутой условности, определяющей «вневременно» и «внепространственное», нет в ней и тех мелочей, которые могли бы сделать «interieur» взятым напрокат у натуралистического театра.

ГЛОССЫ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО К «ОТРИЦАНИЮ ТЕАТРА» Ю. АЙХЕНВАЛЬДА (1914 г.)111

«В последнее время уже не раз, и с кафедры, и в печати, высказывал свои мысли о существе театра, о его роковой подчиненности литературе». (11)iv.

* Может быть, вообще, речь идет здесь об одном только театре, о театре, роковым образом подчиненном литературе?

«. оговариваюсь, что имею в виду театр только драматический (а не оперу, балет и т. п.)» — (12).

* Следовало бы прибавить еще одну оговорку: какой из многообразных драматических театров имеется в виду: реалистический, например, или условный, или.?1

«. теперь театра как искусства нет». (12).

* Запомним это «теперь». Если теперь театра как искусства нет, — быть может, некогда театр как искусство был.

«Современному читателю, избраннику высшей культуры, сцена, “позорище”, становится все более и более ненужной. Да и не берет его уже иллюзия в свой плен». (12).

* «Не берет его уже иллюзия в свой плен». Нет никакого сомнения, Айхенвальд говорит в своей статье о реалистическом театре, так как только этот театр стремится к иллюзии на сцене.

«. если человечество движется под знаменем гамлетизма, т. е. возрастающей интеллигентности, то чем дальше мы будем идти по духовной дороге прогресса и усложнений, тем меньше будет привлекать нас непобедимая элементарность и ребяческая суетность театра» (13).

* Одна часть человечества идет вперед под знаменем возрастающей интеллигентности. Это верно. Верно и то, что «непобедимая элементарность и ребяческая суетность театра», что сознательно ищется условным (и еще каким- то) театром, современного «интеллигента» привлечь не может. Но есть другая часть человечества. Тут и те, кто идет «по духовной дороге прогресса и усложнений» (давайте, однако, попробуем исключить отсюда это особое сословие известное под именем интеллигенции), тут и те, кто освящены одною только мудростью, мудростью земли. Какие-то новые люди, которые четко вырисовываются лишь на фоне таких стихийных явлений человеческой жизни, как война, например. Эту часть человечества, нам кажется, привлечет к себе именно «непобедимая элементарность» и «ребяческая суетность театра». А если Айхенвальд говорит о непобедимой элементарности и ребяческой

1 Если захотим вспомнить и принять первые две строки набросков Валерия Брюсова («Книга о новом театре», Шиповник, 1906, СПБ., стр. 285): «постановки современных театров можно разделить на две группы: реалистические и условные».

суетности реалистического театра и не замечает разницы между этими элементами в реалистическом и условном театрах, если он видит одно спасение в бегстве к книге, в уединение к одинокой лампе, — о, тогда, ему надо идти рука об руку с Леонидом Андреевым. Не для того ли человечества, что движется «под знаменем гамлетизма, т. е. возрастающей интеллигентности», строит Л. Андреев свой театр великого панпсихизма. И он что-то лепечет о тишине одинокой комнаты в своих письмах о театре. Вот кто мечтает о театре- книге. Вот кто ведет театр еще дальше от театра по путям заблуждений Московского Художественного театра, временами спасаемого Мольером, даже Гольдони от окончательной смерти в тупике театра-храма (евангелическо- лютеранского, реформатского, вот ужас! — если бы еще католического!), театра-школы, театра иллюзий.

«Конец театра наступил потому, что театр и не начинался» (13).

* На стр. 11 Айхенвальд писал: «теперь театра как искусства нет». Если театр и не начинался, не путает ли прибавка «теперь»? Определеннее следовало бы Айхенвальду сказать: театра как искусства нет и не было.

Театр «не искусство, а что-то другое, — может быть, большее, искаженный осколок большего» (13).

* Театр — искусство и в то же время, быть может, что-то большее, чем искусство.

«Искусство свободно, театр — нет. Он не самостоятелен. Он безнадежно зависит от литературы; не будь ее, не было бы и его» (13).

* А, значит, речь идет о театре, зависящем от литературы. Ну, а тот, который не хочет зависеть от литературы? Я думаю, о таком театре должно сказать иначе. Неправда ли? Например так: искусство свободно и театр свободен. Или так: искусство театра свободно. Так и скажем.

«Спутник, только спутник драмы, театр ничего не прибавляет к ее существу» (14).

* Верно, если речь идет о реалистическом (Брюсовым охарактеризованном) театре: этот театр, действительно, ничего не прибавляет к существу драмы. Иной театр драму преображает, то есть делает то, что и подобает театру: бросает сценарий во власть творческой воли актеров, этих сценических жонглеров и режиссеров, художников и машинистов, этих сценических пиротехников.

«. написанная драма уже сама энергична вполне; она совсем закончена, и ей больше ничего не нужно» (14).

* Иногда нет, иногда да.

«Итак, драма без театра мыслима, театр без драмы немыслим» (14).

* Как на чей вкус. По нашему, например, драма без театра немыслима. Попробуйте-ка поспорить с нами, г. Айхенвальд.

«В силу этой косвенности и зависимости театра, который себе довлеть не может, в противоположность литературе и всякому другому искусству, которые именно себе довлеют, театр в своем существе ограничен» (14).

* Ограничен только один театр, роковым образом подчиненный литературе.

«И ограничивают его, разумеется, не те неизбежные зависимости, не те естественные рамки, которые есть для всего на свете и, может быть, для самого света, — у театра вообще нет своей сферы, своего дома, своей автономной сути» (14, 15).

* Так только в том театре, который питается только элементами литературы и ничего не берет от элементов театральных.

«Отзвучавшая музыка существует в нотах, потенциально продолжается, ее жизнь обеспечена, и звуки бессмертны; а в чем существует кончившийся спектакль?»

* В чем? Извольте: в рассказах об актерской игре, передаваемых из уст в уста, от поколения в поколение. Своего рода — легенды. Это еще замечательнее, чем ноты. Современники запоминают что-нибудь самое яркое в исполнении выдающегося актера, рассказывают об этом, а к этим рассказам умы человеческие последующих поколений, всегда падкие на всякие вымыслы, прибавляют все новые и новые черты, которые помогают новым актерам становиться технически более совершенными, так как стремящийся подделаться под легендарную игру когда-то восхищавшего актера тянется к преодолению целого ряда технических трудностей и незаметно для себя шлифует свой материал. Иногда, правда, господам актерам, в этой их трудной технической работе, мешают господа панпсихисты, упорно вставляющие палки в колеса всем тем, кто мчится по пути к театру без психологии, и все-таки!..

«Элегия актеров — то, что они умирают» (15).

* Не умирают. Так же, как не умирает художник, оставляющий после себя картину, музыкант, оставляющий после себя партитуру. Кто поверит, что Комиссаржевская умерла, когда у любой ingenue dramatique мы видим ее жесты, слышим ее интонации. Умерла, Комиссаржевская, но раз ее излюбленные театральные приемы продолжают жить, жива Комиссаржевская.

«Есть драгоценные иероглифы поэзии и музыки.» (15).

* Есть еще более драгоценные, ибо еще более таинственные иероглифы театра. А если угодна запись? Есть и запись. Например, у хореографов. Кому- нибудь вздумается когда-нибудь использовать кинематограф и фонограф, чтобы удержать то, что хочет удержать Айхенвальд, и он использует их. Гнесин открыл способ записывать интонации и паузы текста в драме. Ну, зачем считать, что у театра нет ничего? Какие пустяки.

«И никакие изобретения техники, никакие сочетания фонографа и кинематографа, не сумеют задержать и продлить самую душу спектакля, его нерв, т. е. живых людей» (15).

* Я поторопился с кинематографами и фонографами. В запись с помощью этих аппаратов не верит Айхенвальд (я тоже не верю). Ну, хорошо: никакие изобретения не сумеют задержать самую душу спектакля, его нерв, т. е. живых людей. Ну, а иероглифы музыки разве удерживают нерв Бетховена? Конечно, не иероглифы удерживают душу Бетховенской записи. А те, кто умеет читать музыкальные иероглифы. Надо было придти Гофману, Падеревскому и др. и тогда только смог затрепетать нерв давно умершего композитора. Надо придти замечательному актеру, и «таинственные» знаки грустных легенд о приемах игры актеров предыдущих поколений будут расшифрованы, и «задержана будет и продлена будет самая душа спектакля» даже в том случае, если спектакль отдален от нас так далеко, как представление «Гамлета» на сцене

Глобус-театра.

«Искусство — над временем, театр, как и жизнь, которой он представляет часть, — во времени. Он умирает, как умирает жизнь» (15).

* Разве не ясно? Айхенвальд говорит о театре, как частице жизни. Попались, милостивый государь. Вы говорите, о реалистическом театре. О, конечно! Кто станет спорить? Вы правы: такой театр умирает, как умирает жизнь.

«Как бы ни был талантлив актер, он следует чужой указке.» (15)

* Никогда не следует.

«. он осуществляет чужую тему.» (15).

* Свою, а не чужую.

«. актер лишен инициативы.» (15).

* Не лишен.

Ну, зачем же так безапелляционно говорить о том, чего не знаешь? Пусть все актеры всего мира скажут: остался бы хоть один из них хоть секунду в театре, если бы ему пришлось следовать чужой указке, если бы ему пришлось осуществлять в театре чужую, а не свою тему (только свою), если бы он лишен был инициативы. Разве актер, играющий Гамлета, играет шекспировского Гамлета? Прежде всего, конечно, своего Гамлета. А Шекспир? Каково Шекспиру-то? Ему так, как он сам того хотел. Шекспир светится в глазах и улыбке актера, он выступает видением и тенью в жестах актера, в движениях актера, воплощающего образ на тему о Гамлете. Так хотел того сам Шекспир, ибо он не ограничился тем, что записал текст своих пьес (не дав при этом — заметьте! — ни единой ремарки), он заставлял еще представлять эти пьесы на театре.

«Актеру повелевает книга.» (16).

* Художника, писателя Вы считаете не лишенными инициативы. Разве миф им не повелевает?

«Руки у него связаны, душа ему заказана; он прислушивается к суфлеру-автору.» (16).

* Будьте покойны: актер «прислушивается» только на первых репетициях, до тех пор, пока не освободился от тяжелых пут автора, и тогда, действительно, «руки у него связаны, душа ему заказана». Как только актер нашел в роли себя, о, тогда он свободно начинает парить на крыльях своей темы, только своей. Вот отчего мы способны смотреть двадцать Маргарит Готье, ибо знаем, что каждая из них не похожа одна на другую и каждая из них отлична от той, которую написал такой мастер театра, как Дюма. Ах, вот Вы уж и сдаетесь:

«. то, что артисту предлежит многое и после текста, — я понимаю.» (16).

* Именно, предлежит.

«. но это многое относится лишь к области интонаций и мимики, простирается на внешнюю сферу жеста, тела, не идет в глубину психологии.» (16).

* Именно идет в глубину психологии, и потому-то и идет, что кроме текста, который срывается с уст актера, на сцене есть еще одна могущественная сфера, — сфера жеста и движений. Смотрите: актер только наклонил голову.

Ах, этот человек плачет, бедный? — спросил зорко заглянувши за рампу зритель. Поверил, что плачет, и сам всплакнул. А актер? Быть может, смеется себе в жилет, приняв трагическую позу. Вот какая сила (и какой обман!) в позе актера, в жесте актера. А Вы говорите: «не идет в глубину психологии». Какой пустяк.

«Ощущения актеру приготовлены.» (16).

* Ощущения? Нет! Никогда не приготовлены. Ощущение — на сцене это только скачок, а пьесой всегда установлены только трамплины.

«Театр по существу живет на чужой счет» (16).

* Верно только в отношении того театра, который переносит на сцену жизнь — как она есть, но разве это театр?

«Настоящее, самостоятельное искусство творить из ничего.» (16).

* Если бы это было верно, то «Прометея» Эсхила мы не считали бы продуктом настоящего, самостоятельного искусства, так как здесь на лицо творчество не из «ничего», а из мифа.

«Театр же имеет перед собою уже космос, уже великое готовое» (16).

* Ну, полноте! Знаем мы это готовое. Если бы это было так, разве мыслимы были бы такие явления: провал «Чайки» Чехова в исполнении Александринского театра и успех той же «Чайки» в исполнении Московского Художественного театра?

«Ибо трагедии Шекспира, например, — космос, а не хаос» (16).

* Как литература, быть может, — космос. Как театр, нет сомнения, — хаос. Это знал отлично сам Шекспир, помногу раз переделывавший пьесы от спектакля к спектаклю, когда сам стоял во главе труппы, где был не только автором, но и актером.

«И Шекспира не нужно довоплощать» (16).

* Позвольте поверить не Вам, а Шекспиру, который хотел, чтобы его довоплощали.

«Обреченный автору, в корне пассивный и послушный, жертва эстетического фатализма, актер не имеет главного; у него нет своих слов. Он может, правда, и должен создать тон для своего героя, — но этого мало. Ему подсказывают. Возможно ли истинное творчество у того, кому подсказывают».

* Всякий актер, уже заживший в роли своей темой, отлично знает, что никто ему не подсказывает — не только автор, но даже и суфлер, лепет которого в минуты творческого акта актер перестает слушать, так же, как шипение «рефлектора», льющего на него свой «лунный» свет. Это место Айхенвальда, однако, — относительно того, как мало актеру дано в том, что «у него нить своих слов» следует принять с величайшей благодарностью. Действительно, ах, как жаль, что у актера нет своих слов. Да здравствует театр импровизации! Но только не тот, конечно, который собирается начать свои искания с того, что уславливается сцену свадьбы в пьесе Сургучева (есть такой драматург!) каждый раз играть по новому, сцену свадьбы, да, да, какую-то там сцену свадьбы драматурга Сургучева.

«Не раз утверждали, что критик художественного произведения сам — художник; так нельзя ли, в опровержение предыдущего, заметить, что ведь и критик оперирует чужими словами, имеет дело с чужим творчеством, — однако же, он остается творцом?..

. хотя критик и располагает материалом чужих слов, однако, он говорит о них словами своими, у него есть то главное, тот элемент творчества, которого недостает актеру: свое слово, “т. е. неистощимый источник новых ценностей”» (17).

* И актер говорит словами своими, несмотря на то, что располагает чужим материалом. В его руках неистощимый источник своих ценностей. Вот почему Сальвини не похож был на Росси в Отелло. Вот почему Элеонора Дузэ не похожа на Сару Бернар в Маргарите Г отье.

«Далее, быть может, скажут, что исполнитель музыкальной пьесы тоже не самостоятелен: в праве ли мы, однако, изгонять его из области искусства. Разве музыкант не художник? На это я отвечаю: во первых музыкант, действительно, меньше композитора, меньше художника, чем он, во вторых, так как музыка не исполненная, не звучащая, не есть музыка (драма же не поставленная на сцене все-таки есть драма), так как музыка без исполнителя не существует (драма же существует и без актера).» (17).

* 1) Музыкант меньше художник чем композитор? Выходить так, что покойный дирижер Мотль, который так замечательно управлял оркестром, исполнявшим музыкальную драму Вагнера «Тристан и Изольда», меньше художник, чем Вагнер, сочинивший партитуру. Я утверждаю, что Мотль был больше художник в своей области, чем Вагнер в своей; как ни замечательна партитура «Тристана», дирижер восхищал нас еще больше, чем композитор; его искусство было значительнее, чем искусство композитора. Партитуры Скрябина, более искусные, чем партитуры Вагнера, более сложные, более смелые могут быть исполнены дирижером только тем, кто, отлично умея ориентироваться во всех сложных деталях партитуры, сумеет еще прибавить к ней свое толкование, и это искусство (стелить музыкальную ткань поверх голов оркестровых музыкантов) может явиться из волшебной палочки гения, равного гению Скрябина, или большего, но не меньшего.

2) Для Айхенвальда музыка не исполненная, не звучащая, не есть музыка, а для того, кто свободно читает сложнейшие партитуры симфоний, музыка не звучащая есть все-таки музыка, совсем так, как для Айхенвальда «драма не поставленная на сцене все-таки есть драма». Как только все Айхенвальды станут так утонченно грамотными по отношению к музыкальному тексту, как по отношению к тексту словесному, тотчас вопрос отрицания театра, очевидно, падет сам собой.

«. то в музыке исполнитель точно отожествляется с композитором, выступает как его наместник» (17).

* Никогда не наместник, уверяю вас: искусство исполнителя оценивается умением проникать в душу исполняемой пьесы и, так как чем сложнее партитура, тем глубже скрыт таинственный смысл замысла произведения, то только тогда произведение дойдет до душ слушателей, когда исполнитель, перестав быть «наместником» композитора, приложить к нему свое толкование — всегда свободное.

«. пьесу без спектакля можно воспринимать». (17).

* Можно и не воспринимать.

«. музыку без исполнения воспринимать нельзя».

Свободно читающий ноты все же идет послушать музыку, с партитурой которой он уже знаком, с тем, чтобы выслушать ее истолкователя, и не одного, целый ряд истолкователей (чем больше их, тем приятнее чтецу). Но вот что сопоставив рядом, только руками разведешь: в одном месте Айхенвальд говорит «музыка без исполнителя не существует», а в другом — «ее (музыку) слышит музыкант в самом себе, в своей душе, когда он читает ноты»; и нельзя понять — какую же полагает Айхенвальд разницу между музыкой и драмой? Разница лишь в том, оказывается, что количество грамотных для драмы больше, чем для музыки. Значит, будем ждать: когда Ж. Далькроз, его ученики и пропагандисты его учения увеличат количество грамотных в музыке, тогда Айхенвальд будет утверждать то же самое в отношении к музыке, что теперь он утверждает в отношении к драме. А пока мы будем утверждать обратное Айхенвальду: драма так же, как и музыка не существует без актера, режиссера, декоратора, бутафора, машиниста и осветителя.

«. музыка не есть всеобщее достояние.» (18).

* А когда музыка станет всеобщим достоянием, тогда и она (будьте последовательны) перестанет нуждаться в институте музыкальных исполнителей? «Музыка не есть всеобщее достояние». А драма? Ведь на самом деле так: 1) одни драматические произведения стали всеобщим достоянием, 2) иные драматические произведения не стали еще всеобщим достоянием. Отчего же не дает Айхенвальд двух разветвлений своей теме.

«. музыкант-специалист, техник, особый, исключительный человек, между тем как слово, сила драматурга, является нашей общей стихией, всечеловеческим даром.» (18).

* Вот где разгадка всех тайн. Айхенвальд думает, что слово (сила драматурга) является нашей общей стихией. Ему кажется, что произносить слова всем доступно. Неужели надо говорить как это неверно. Чем замечательнее слова, тем больше неудач терпят те, кто берется за этот текст из чудесных слов собранный.

«. чтобы воспроизвести драматурга, приобщиться к нему, надо только уметь говорить, т. е. быть человеком.» (18).

* Боже мой, как обидно будет за «Каменного гостя» Пушкина, когда его начнет воспроизводить только «умеющий говорить». Нет, милостивый государь, для того, чтобы воспроизвести текст Пушкина и в декламации, и в игре, надо быть не только «человеком», но еще и «исключительным человеком», вот его-то и ищет в себе всякий актер, этот специалист, этот техник своего дела.

«. трудно провести определенную границу между словом художественным и словом утилитарным.» (18).

* Неужели трудно?

«. Тем, что мы говорим, мы уже поэты.» (18).

* Не только те, которые родились не глухонемыми, многие из тех, кто пишет стихи, не могут еще называться поэтами. Вы говорите «природа обязывает нас быть поэтами», а между тем сами признаетесь, что «скульптура,

живопись, архитектура, даже музыка не есть необходимое и прямое продолжение нашего существа». Ну, какой же поэт тот, для кого хоть одно из названных Вами искусств не является необходимым продолжением его существа.

«... Между нами и музыкантом разница качественная, и она делает его человеком искусства; между нами и актером — разница только в степени, а из-за нее не стоит и театра строить» (19).

* Видите, господа актеры, до чего Вы довели себя. Благодаря тому, что (вернее, те из Вас, которые) не более, как «говорящие существа», подобные Айхенвальду (или только немного искуснее его), благодаря этому Вы создаете разницу между обыкновенным смертным и актером только в степени, благодаря этому Вы даете повод господам Айхенвальдам вырывать у Вас из- под ног столь дорогие Вам подмостки (из-за разницы только в степени «не стоить и театра строить», по мнению Айхенвальда). Чем виноват театр, спросим Айхенвальда, что актер не напрягает никаких сил, чтобы стать, как, например, музыкант «человеком искусства». И взываю к актерам всех стран (кроме Японии; там это знали и еще знают; если временно и забыли, скоро снова вернутся к забытому): бойтесь в себе только «говорящих существ». «Говорящее существо» то же, что граммофон. Как в граммофон вставляют пластинки, в уста — актера вкладывают текст (сегодня Пушкина, завтра Сургучева). Меняя лишь парики и костюмы, актер говорит, говорит и говорит, только говорит, то один текст, то другой. Долой театр актера-граммофона!

См. стр. 19.

* Заявив себя актером («мы все — актеры») и провозгласив на этом основании лозунг отрицания театра, Айхенвальд, вспомнив, вероятно, что есть актеры, о которых нельзя сказать, что они не больше как «говорящие существа», Айхенвальд спешит перевести беседу об «актере» на тему о театре. И так как он начинает говорить о таком театре, который ближе всего приближается к типу натуралистического театра, то, конечно, ему легко удается доказать правоту своего отношения к актеру, как к «говорящему существу». Кто же станет спорить, что из-за разницы в степени между простым смертным и актером такого театра не стоит строить театр. Но об этом перестаешь спорить тогда только, когда узнаешь от Айхенвальда, что он говорит о том театре, который наводняет свою сцену «иллюстрациями», угождающими ребячливости всех возрастов.

«... Над каждым i он (такой театр) ставить свои блестящие точки, все расцвечивает, поясняет, конкретизирует все отвлеченности словесного текста.» (19).

«. Пьеса-сказка, пьеса-мечта. не выдерживает громоздкого реализма рампы. » (20).

* А когда рампы нет совсем? Ведь нельзя же отрицать театр не сказав — какой театр имеется в виду.

«Иллюстрации, примеры, комбинации. это в театре существенное, а это именно и не нужно, — не нужно тем, кто стал эстетически взрослым. Часто сравнивают театр со школой и справедливо говорят о желательной наглядности его уроков, о его благотворном педагогическом воздействии, это так, но педагогия нужна только маленьким.» (21).

* Айхенвальд все время говорит то о «театре — иллюстрирующем», то о

театре с громоздким реализмом рампы, то о театре-школе, и ни разу не говорит

о театре, освобожденном от специфических черт литературы, педагогики, иллюстраций и т. п. Если такого театра нет, хоть бы вспомнил Айхенвальд: может быть, он был когда-нибудь. Если его нет, может быть, он будет. Не хочет Айхенвальд ни вспоминать, ни мечтать. А все потому, что его тянет к «своему рабочему столу, к свету своей одинокой лампы». Здравствуйте, «идеальный читатель»! Здравствуйте, «идеально-грамотный человек», «в своем одиночестве понимающий и оценивающий в пьесе все то, что впоследствии захочет явить сцена»! Здравствуйте и прощайте! От Вас, идеально-грамотного человека, я пойду к идеально-театральному человеку, который совсем не читает пьес, <но> любит смотреть их со сцены. Я уверен, этот объяснит мне почему «Синяя птица» линяет при искусственном свете подмостков. Я не пойду, конечно, к Вл. Ив. Немировичу-Данченко, который употребляет выражение «грубое искусство театра». Я пойду к тому, кто не скажет «театральная техника оскорбительна» (есть люди, которые не знают «грубого искусства театра»). «Избыток жизни вредит искусству». О, конечно! «Жизнь протестует против того, чтобы ее сплошь, целиком превращали в искусство». О, конечно! Но как же мне оставаться с Вами, г. Айхенвальд, когда Вы, отрицая театр вообще, оказывается, все время говорите только об одном театре, о натуралистическом театре. Прощаясь с Вами, я крепко жму Вашу руку в знак благодарности за то, что Вы кричите «долой!» театру натуралистическому. Правду надо сказать: Вы написали именно то, чего не доставало, чтобы замкнулось роковое кольцо. Какое? С 1905 года мы все говорим, говорим, говорим, об одном и том же, на разные лады. Когда же конец разговорам? Никогда им не было бы конца, если бы не Ваше «Отрицание театра». Вы сказали самое замечательное из всего, что было сказано по адресу натуралистического театра. Но благодаря тому, что Вы нигде в своей статье определенно не говорите, что речь идет именно о натуралистическом театре, Вы порождаете целый ряд новых споров, которые не приносят никакой пользы ни Вам, желающему закрыть все театры, ни тем, кто хочет бежать от попыток воплощать мечты Метерлинка в триумф электричества.

«. Театральная техника оскорбительна. Вызывается же она тем, что скульптура сцены лепит из живого, слишком живого материала». (21)

* Почему же не оскорбительна техника цирковая? Замечательный своим изяществом и ловкостью в эквилибристике и сальто-мортале — Вася Великанистов (найти в провинции, в кочующем цирке Великанистовых) показывает нам, как скульптура цирковой арены великолепно лепит из его чудесного живого тела. Неправда, что техника может быть оскорбительной там, где живое тело, слишком живое тело артиста (волей его, с помощью изощренной техники его) становится уже материалом искусства.

«Зрелище убедительно для зрителя, но духу непосредственно говорить слово, громкое слово, певучий звук» (22).

* Как кому.

«А театр, спектакль, еще раз скажу, это — жизнь.» (22).

* Мне жаль, что Айхенвальду приходилось, по-видимому, смотреть на театрах такие только спектакли, в которых воспроизводилась жизнь, да еще такая «осязательная, громкая, реальная».

«. он (театр) не жизнь играющая и самопроизвольная, легкая и свободная.» (23).

Придет время и театр станет таким. Зачем же Вы торопитесь отрицать, вместе с натуралистическими театрами, и такие вот с «жизнью играющей, самопроизвольной, легкой, свободной».

«Одно из двух: либо реальность, либо искусство». (23).

* Вот с этого и следовало бы начать. Если бы сразу было сказано так: театр, вставший на путь натурализма, — не искусство. Но в этом «либо-либо» звучит, ведь, вот что: оставь одно, придешь к другому, — от неискусства к искусству. Значит, есть все-таки момент, когда театр — искусство?

«Вымысел поэта и телесность актеров образуют какой-то незаконный симбиоз» (23).

* Господа актеры! Умоляю Вас, обратите Ваше благосклонное внимание на это утверждение. Ваша «телесность». Ах, как важно знать, что так многое зависит от того, насколько Ваша «телесность» в порядке. Айхенвальд кричит об уничтожении театров из-за того только, что Ваша «телесность» и вымысел поэта «образуют какой-то незаконный симбиоз». Поспешите уничтожить этот пробел. Не то так трудно будет уберечь театр от аутодафе. Но в чем же грех мой, спрашивает актер. Ответ у Айхенвальда:

«. в преизбытке человеческого, слишком человеческого, в этом изобилии плоти и плотности.» (23).

«И он (театр) повисает в воздухе, ни искусство, ни жизнь» (23).

* Да, да! Не повторяйте жизни на театре, и Вы увидите, господа актеры, как мало помалу станет искусством Ваш театр.

«. из живого ничего большего, чем оно само, создать нельзя. И создавать не следует» (23, 24).

* Видите?!

«Человек сам уже — произведение искусства, божественного искусства» (24).

* Человек сам уже — произведение искусства, божественного искусства, готовы мы повторить за Айхенвальдом. Таков человек до того, как он переступил порог сцены. Вы подумайте, каким материалом дано человеку- актеру распоряжаться на сцене: божественным материалом. Театр — искусство уже с того момента, как на сцену брошен божественный материал. Театр станет чем-то большим, как только актер начнет придавать божественному материалу в себе ту новую форму, какой человеку от природы не дано, какую только актеру дано создать в себе, отшлифовать и показать. О, если бы только актер почаще смотрел на работу акробата!

«И так, преизбытки реальности, всяческой плоти обрекает театр на нехудожественность» (24)

* О, как это верно! Советую непременно дочитать стр. 24 Айхенвальда до конца. Айхенвальд сказал о натуралистическом театре так хорошо, как до него, мне кажется, никто не говорил.

«. актер (же), умирающий на сцене (и потом воскресающий, чтоб раскланяться с публикой), очень недалек от оскорбительной пошлости» (25).

* Сказано «умирающий», но не сказано — как умирающий. Натурально? О, такая смерть, конечно, на сцене оскорбительная пошлость! Но если актер сумеет умереть «по-театральному», так, как никто в жизни никогда не умирал. О, тогда смерть на сцене — замечательное явление. Кто видел, как умирала

В. Ф. Комиссаржевская в «Сестре Беатрисе», тот поймет — о чем я говорю. А в Студии Вс. Мейерхольда имеется актер Алексей Грипич, который, умерев в конце одной пантомимы, ни за что не позволял опустить занавес. Он настаивал на том, чтобы тотчас после сцены смерти ему дозволено было раскланяться с публикой черненькой фетровой шапочкой с «веселенькой» кистью на одном из трех уголков этого замечательного театрального головного убора. Вот Вам сцена актера воскресающего на глазах у публики, чтобы только раскланяться с ней. Кто видел эту сцену, никогда не скажет, что актер, «умирающий на сцене (и потом воскресающий, чтобы раскланяться с публикой), очень недалек от оскорбительной пошлости».

«Современная сцена во искупление своего греха навязчивой зримости, старается возможно больше уклониться от иллюстративной функции; вот она избрала дорогу символики, определенной условности и стилизации. Я приветствую эту дорогу, но главным образом потому, что — сделайте по ней еще один шаг дальше, и вы придете к отрицанию театра. Вы придете к драме-книге, а не к драме-спектаклю» (27).

Сколько бы шагов ни делали мы по этому пути, к отрицанию театра мы не придем. Условность всегда была движением вперед к драме-спектаклю, но та «оправданная условность», на которую намекает Айхенвальд, была тем избранным приемом, с помощью которого можно было нанести наиболее сильный удар натуралистическому театру (с ним, главным образом, боролся условный театр в первом периоде своей деятельности). Быть может, в каких- нибудь постановках своих театр В. Ф. Комиссаржевской и был близок драме- книге, но это отклонение от драмы-спектакля было не случайно. Так Метерлинку, нам кажется, надо было повести зрителя по таинственным и запутанным путям лабиринта молчания для того, чтобы он был в силах понять «Принцессу Мален», подлинную драму-спектакль.

«Истинное творчество никогда не коллективно» (27).

* Граф Карло Гоцци! О, если бы ты слышал это! Ну, а семь гимнастов с их икарийскими играми (это ли не истинное творчество?), на которых ходят любоваться все от мала до велика. Ведь, их чудесные игры коллективны?

«Чтобы драма на сцене представила собою поистине другое, чем драма в книге — для этого нужна какая-то жертва. Вот и хотят принести человеческую жертву в лице автора.» (28).

* Это не верно. Автор, пишущий для сцены, а не для книги, отлично знает, что пьеса, которая ставится на сцене, предстанет иной, чем та, которую он сочинял. Но, ведь, и живописец, например, знает, что его картину никто никогда не увидит такою, какою он сам ее видит. Не оттого разве художник спешить означить в каталоге название, которое в сущности все же мало помогает тому, чтобы подошедший к картине увидел в ней то, что видит в ней

сам художник.

* Отчего Айхенвальду так чужда сфера театральности, отчего он с таким легким сердцем готов забросить ключи от дверей театра на дно морское?

Оттого, что он шел и идет под знаменем «возрастающей интеллигентности». А таких людей чаще всего тянет к свету одинокой лампы. Будь Айхенвальд человеком науки, какие замечательные открытия, быть может, вынес бы он человечеству из тишины и уединений. А так, Боже, как легко можно проглядеть все чары не только театрального искусства, но, быть может, и самой жизни. Ну, смотрите:

1. «В декорациях чувствуется все меньшая и меньшая нужда» (34).
* А, между тем, в декорациях чувствуется все большая и большая нужда.
1. «Человечество заметно отказывается от пышных ритуалов и кортежей.» (34).
* А, между тем, Ж. Далькроз из года в год продолжает устраивать ритмические шествия на стадионе своей школы для гостей из всех стран, а объединенные спортивные общества, через каждые четыре года, устраивают в больших центрах свои олимпийские игры. Если человечество заметно отказывается от пышных ритуалов, как отнестись к тому, что войскам нашим возвращены пышные формы изысканной александровской эпохи и столь парадных 30-x годов. Почему, когда теперь устраиваются уличные манифестации, устроители шествий обращаются к знаменитым художникам с просьбой расписывать плакаты и подбирать краски к фантастическим знаменам?

«Если бы преображение было не случайной потребностью, а стихийным инстинктом людей, то не могло бы осуществиться то ослабление театральности.» (34).

* Ослабление театральности? Разве? Смею уверить: нет убыли

«позорищам». Война пройдет, и вот увидите: Общество охранения в России памятников старины не замедлит устроить на Марсовом поле, где теперь так усердно маршируют полки, художественные балаганы.

«Культурное человечество мыслит; а стихия мысли — тишина.» (36).

* Современное человечество научается мыслить под шум машины взвивающегося ввысь аэроплана.

«Ибо тишине и серьезности мира мешает театр.» (36).

* Тишине и серьезности мира не мешает ни аэроплан, ни театр. Но что мешает театру, так это — люди, идущие вперед (куда?) «под знаменем гамлетизма, т. е. возрастающей интеллигентности». Посмотрите, до чего дописался Леонид Андреев в своих «письмах о театре», благодаря тому, что попал под это самое знамя «возрастающей интеллигентности», но об этих любопытных письмах в другой раз.

ВОИНА И ТЕАТР (1914 г.)у

Когда началась война, артистический мир приуныл: думали, что театру предстоит закрыть свои двери, так как в такой момент казалось невозможным служить тому, что считается забавой. Этой темы мне случилось коснуться при последнем заседании Императорского русского театрального общества. Там подсказывался даже выход из того положения, которого еще не успел пережить театр, из положения угадывавшихся крахов. Там намечалась необходимость антрепренеру кланяться перед владельцами театральных зданий, и перед авторами, и перед издателями газет, чтобы все эти лица не драли шкуры с бедного антрепренера. Тогда я коснулся этой темы под другим углом зрения. Мне показалось нелепым так подходить к вопросу о положении современного театра в связи с переживаемыми нашей родиной событиями.

Никто из участвующих в прениях, по вопросу о театре в эти дни, не пытался возможно энергичнее установить правильный и спокойный ход театральной жизни, никто не пытался внушить, что так предусмотрительно внушено было в свое время английским обществом в отношении всех членов его: «Всякая паника преступна, как преступны всякие м<?> частных лиц, направленные к тому, чтобы себя лично обогатить или сбросить происходящий от войны убыток с себя на других».

Разве владелец театрального здания, платящий большое число налогов, разве драматург, прежде написанные пьесы которого заменены новыми, разве издатель газет, теряющий столбцы коммерческих объявлений, не в убытке от войны?

Если антрепренер просит у этих лиц уступочек, значит он хочет благополучия за счет других? Почему антрепренеры так встревожились? Мне кажется потому, что они отлично поняли, что то, так называемое искусство, которое они показывали до сих пор, в такой момент никому не нужно.

Кому нужна теперь бытовая чепуха? Всякие психологические мотивации, всякие панпсихизмы и усталые люди? Кому теперь нужен фотографический аппарат, чтобы снять то, что теперь происходит? Что они могут показать публике, приходящей в театр в волнении от потрясающих зверств, от потерь произведений искусства, от разрушения Реймсского собора?

Господа антрепренеры испугались, я думаю, не от того, что театр попал в положение неустранимого, неизбежного разлада между ним и публикой, а потому, что весь их репертуар был мыльным пузырем.

В постоянных заботах реформировать театр, кому из новых людей театра не кажется самым важным позаботиться о том, чтобы тесно сплести сердце сцены с сердцем зрительного зала.

В такой момент, как сейчас, идут подсчеты сил театра. Разве не сейчас театру предстоит сыграть свою настоящую роль? Театр ждет своих настоящих

авторов. Работа для радости, во имя бунта, во имя манифестации, в которой столько чар театральности, во имя начал эмоциональных, драматург современного театра непременно найдет точку соприкосновения своего искусства с волнением страны.

Это не значит, что театр должен отдаться служебной роли, это не значит, что театр должен изменить своей какой-то главной задаче. Нет! Война, на которую идут с ликованиями, это та стихия в движении театра, как ветер в движении парусной шхуны. Слияние зрительного зала с сценой всего интенсивнее бывает именно в такие моменты, когда народ сильно чем-нибудь потрясен или сильно чем-нибудь взволнован.

Стихия! Разве в другой стране, в других условиях и по другому поводу не стихия помогла возникновению игры ex improviso?

Давайте нам, господа драматурги, только сценарий. Наши актеры готовы расшить на них чудесные узоры из бисера своего творчества, ибо теперь они сумеют подслушать биение крови того зрителя, с которым актер живет в одной сфере: в полной уверенности, что час победы придет. Разве этот момент не лучший для создания подлинного народного театра, в духе того театра импровизованной комедии, где актер имел столь радостную душу и где ему нужен был всего свет a giorno.

ДА ЗДРАВСТВУЕТ ЖОНГЛЕР! (1917 r.)vi

В Петрограде, в дни первых выступлений ленинцев, однажды был такой случай. Когда у истока Каменноостровского проспекта толпа обступила (сегодня, как вчера) трибуну особняка Кшесинской и жадно впилась в очередного оратора, трепавшегося о барьер декадентского балкона, как Петрушка, — казалось, никакие силы не смогут оттащить отсюда этих праздных людей, пришедших с отдаленных окраин сказочной столицы.

В самый разгар словоизвержения разыгравшегося оратора на противоположной стороне проспекта, неподалеку от памятника Стерегущему, появился жонглер бродячих китайских трупп. Китаец показывал маленькую карусель, на верхнем шпиле — чертово колесо, приводимое в движение дрессированной крысой. Призывая на помощь колдовство деревянной куколки («Андрюшки»), лепечет китаец непонятные причитания, форсит тряпичным мячом, как он невидимо скачет из одной чашечки в другую. Китаец проглатывает стеклянный шарик и выбрасывает его потом то из уха, то из локтя. Китаец показывает, как крепко спаян каждый из двенадцати стальных обручей, но вот он прикасается к ним своими ловкими руками, и дюжина колец звенит высоко в воздухе одной цепью. Что это? Через невидимые отверстия одно кольцо вошло в другое? Или это дьявольское колдовство?

Фокусника востока окружили солдаты и гимназисты, почтенный старцы и дети, франты и кухарки.

В шапку китайца летят рваные, засаленные боны. Толпа веселится, хлопая в ладоши, и веселая спешит к работам, теряясь в разветвлениях уличного потока.

Наблюдателю, случайно попавшему в полосу, резко разделившую эти два мира, к этому месту обстрела с двух сторон — со стороны митингового оратора и с стороны уличного жонглера — хотелось проследить, кто из двух конкурентов победит.

Не знаю, как было раньше, как было бы потом, но в тот день состязания ленинца с китайцем победа осталась за жонглером.

Да здравствует жонглер!

Мне хочется спросить вас, деятели арены, знаете ли вы вашу силу, именно вы, артисты цирка?

Я знаю, ответ будет «да». Вы имеете право так (и только так) ответить. Тогда позвольте еще спросить вас: отчего же вы не идете на помощь вашему народу?

Если бы меня спросили: какие увеселения нужны нашему народу теперь, в дни, когда Россия предстала миру раскованной, я бы, не задумываясь, сказал: — те, какие умеют дать своим искусством только «циркачи».

Когда человек в паническом страхе бежит от долга, когда бацилла

трусости, как бацилла чумы, вырывает людей целыми стадами с арены борьбы за честь, когда дух бодрости почти что потухает, народу нужно такое искусство, которое могло бы заразить действующих примером величайшей храбрости, прежде всего.

Слава революции, пустившей на дым цензуру! Но какую цензуру надо бы в эти дни учредить, так это ту, которая, сумела бы продержать в строгом запрете искусство, внедряющее в наше жизнь слабость воли.

Как только объявленная свобода сова вошла в силу, на сцену тотчас пополз всякий хлам, актеры принялись разыгрывать пьесы те, что были когда-то под запретом цензуры, и, ослепленные красным пятном цензорского вето, проглядели, что в этих пьесах изображены одни неприглядные стороны нашей серой жизни, наши будни, только будни, что пьесы эти явились в свет в дни беспросветного духоупадка.

Как вы думаете, решился бы на свой рискованный опыт тот летчик, кто впервые задумал сделать в воздухе мертвую петлю, если бы актеры драмы продержали его накануне на трехчасовом представлении какой-нибудь из модных пьес с настроениями панпсихизма. Никогда! Где же было колеблющемуся летчику обрести толчок к решимости на мертвую петлю, как не у вас, господа престидижитаторы, эквилибристы, прыгуны и полетчики.

На подносе расставлены фарфоровые чашечки; китаец держит поднос в руках и с площадки высотой в три сажени бросается вниз головой, делает в воздухе пируэт, вот уж он на ногах и показывает публик фарфор неразбитым. «Человек без нервов» падает с высокой пирамиды из столов на спину вниз головой вместе со стулом, на котором сидел, и, встав на ноги, улыбается аплодирующей ему публике.

Клоун-прыгун от трамплина бросает свое тело через высокую группу нагроможденных шталмейстером и ухитряется повторить свой номер много раз. Сальто-мортале на неоседланных лошадях. Элевации «четырех бесов». Пусть закаленный любовью к цирку сам закончит перечисление всех тех «головоломных» номеров, которые не могли не остаться в памяти у любого из наших летчиков. Когда над нашими крышами вертятся пропеллеры, когда скорость поездов достигла чуть ли не 120 верст в час, для того, чтобы жить не прозябая, для того, чтобы творить жизнь радостную, в блеске солнца, крепкую, человеку надо знать, что такое отвага.

Но у кого же учиться этому искусству, — творить и жить в отваге?

У вас, господа цирковые.

Взлетающий под звуки нежного вальса в верх циркового купола не знает, что такое страх смерти.

Скорее созывайте нас в наши дома искусства, скорее вливайте в нашу кровь эту сладкую ораву отваги!

Водите нас смотреть на вашу работу изо дня в день, изо дня в день.

Но отчего стоят ваши цирки заколоченными?

Пусть забиты плотными ставнями зимние театры. Это так понятно. Дачникам (это их публика) полагается жить на дачах. Их публика — это та самая «испуганная интеллигенция», которой нужна ли отвага для того, чтобы

доумирать?

Деятели цирка, к вам взываю, вас спрашиваю: ведь ваша публика вся на местах. Смотрите — по воскресным и праздничным дням, по субботам и накануне праздников она — на площадях и бульварах, днем и ночью.

Смотрите, как ваша публика скучает, как она томится и чего-то ждет. Изнемогая от скуки толпа эта грызет семечки (вот все ее развлечение), она уже разучилась смеяться и только изредка улыбается, когда приходит к ней этот артист-чужестранец, этот китаец-жонглер с крысами и шпагами, ножами и шариками, с причитаниями и Андрюшкой.

Отчего же вы, русские акробаты, не идете к ожидающему вас народу?

Отчего нет на площадях летучих трупп? Отчего нет этих легко передвигающихся цирков, наподобие тех, что кочуют по ярмарочным площадям наших маленьких уездных городов вроде Кузнецка или Белебей- Аксакова или по финским курортам и норвежским фиордам, прикрываясь от северных дождей навесами из непромокаемых полотен.

О, где ты, русский балаган? Куда запрятался Петрушка? Где мальчишки- эквилибристы, еще так недавно ходившие по дворам и расстилавшие перед нами свои заплатанные коврики? Где театры марионеток? Где пантомимы, с поварами и индейцами, с акробатами в женских ролях?

Я видел вчера на экране «Тайны Нью-Йорка». Вся картина построена на основах циркового эксцентризма. Выбросьте из американской ленты все акробатические трюки, и картина станет мыльным пузырем. И я видел, как московская публика ломилась в кинотеатр. Вы спросите: «Зачем?» — я отвечу. Чтобы видеть борьбу, чтобы видеть победу смельчака над трусом. Я в этом убежден, ибо никаких эстетических мотивов не стремился выразить в своей картине энергичный режиссер.

Есть спрос, есть и предложение.

Отчего же вы, деятели цирка, не спешите предложить свое искусство тем, кто жаждет вашего эксцентризма, кто хочет пенья ваших гибких тел, кто стоит перед вами с мольбой о зрелищах, несмотря на усталость от мольбы о хлебе насущном.

Скажите: зачем отдали вы зрителя своего хищному кинотеатру, где его кормят вашими же блюдами, с тою лишь разницей, что блюда эти фальсифицированы историями о «таинственной руке» и другими глупыми выдумками ловких кинофабрикантов американского рынка.

«ПАПИРОСНИЦА ОТ МОССЕЛЬПРОМА» (1925 c)vii

Картина, где все по-европейски (даже заглавие: «Папиросница от Моссельпрома» вместо просто «Моссельпромщица»), заснята и смонтирована так, что она не только не отражает советской России, но еще насквозь пронизана европейски-буржуазной идеологией.

В самом деле: получается так, что продавщицы наши салонные барышни, а советские служащие сплошные дегенераты, а Москва — та же Москва, какую зарисовывали когда-то третьестепенные передвижники для конфектных коробок Абрикосова. Ни одного признака новой рабоче-крестьянской России.

Мы недоумеваем, как мог при участи т. Файко (автора «Озеро Люль» и «Бубус») получиться такой безграмотный сценарий. Тема сценария не новая: когда-то мы видели, как Вера Холодная становилась из уличной певицы киноактрисой, — теперь такое превращение показано на в исполнении бездарной Солнцевой. В сценарии отсутствует нарастание интриги, нет драматической увязки событий. Отдельные куски можно выкинуть или переставить, а если картину экспортировать за границу и там ее снабдят надписями наоборот, то наши враги получат хорошую антисоветскую агитку и, конечно, сумеют ее ловко использовать против нас. Вместо комедии, имеющей задачу вызвать смех построением положений, логически вытекающих из стройной архитектоники сценария, дано нагромождение ряда чаплинских трюков, выкраденных их американских фильм и бессмысленно вмонтированных в сценарий без всякого костяка.

В «Кино-неделе» (№ 44, 2-XII 24) П. Вейнштейн правильно утверждает, что «кинематография не только техника с вычурными светотенями, замысловатым монтажом, наплывами и прочими выкрутасами».

Правильность такого утверждения особенно резко прозвучала в атмосфере той пошлости, которой наводнена «Папиросница от Моссельпрома» кинорежиссером (он же оператор) Желябужским.

«Тут все есть. коли нет обмана:

И черти, и любовь, и страхи, и цветы. »

Все, что давалось другим режиссерам других стран, Желябужский, с кропотливостью породистого компилятора, нагромоздил в эту картину. Тут пущены в ход не только чужие режиссерские приемы, наворованы такие актерские приемы Запада и Америки, которые слишком хорошо запали в память посетителей сеансов с участием Чаплина, Фатти, Лойда.

В сущности, не следовало бы посвящать этой картине и двух строк (такая это дрянь!), если бы в эту картину, предназначенную для рыночного спроса мещанина, еще не убитого в СССР пролетарской революцией, не был втянут актер театра им. Вс. Мейерхольда — Игорь Ильинский.

Здесь этот актер, снабженный чаплиновскими трюками, превращен в

салонного комика немецких фильм, а что может быть противнее несмешного остроумия немецких салонных комиков, способных вызвать смех лишь у кельнеров берлинских пивных.

К ПОСТАНОВКЕ «МАНДАТА» (БЕСЕДА С ВСЕВОЛОДОМ МЕЙЕРХОЛЬДОМ) (6 апреля 1925 г.)уШ

Пьеса

«Мандат» — Н. Эрдмана — современная бытовая комедия, написанная в подлинных традициях Гоголя и Сухово-Кобылина. Наибольшую художественную ценность комедии составляет ее текст. Характеристика действующих лиц крепко спаяна со стилем языка. В комедии — ни одного положительного типа. В пьесе действуют мещане, очутившиеся в условиях неожиданно для них вспыхнувшей революции. Вот как разговаривают в пьесе

Н. Эрдмана «лишние люди».

Там<ара> Леоп<ольдовна>. Мой супруг мне сегодня утром сказал: «Тамарочка, погляди в окошечко, не кончилась ли советская власть». — «Нет, — говорю, — кажется, еще держится». — «Ну, что же, — говорит, — Тамарочка, опусти занавесочку, посмотрим, как завтра».

Над<ежда> Петр<овна>. И когда же это завтра настанет?!

Постановка

Мы ставим комедию в примах, испытанных в «Лесе». Действующих лиц мы показываем в окружении настоящих вещей, с которыми они крепко срослись.

Вещественное оформление

Вещественное оформление сделано по чертежам и рисункам художника И. Шлепянова.

В новой конструкции для комедии Эрдмана мы даем сочетание и движущихся тротуаров и движущихся стен.

Главные роли в пьесе играют: Павла Сергеевича — Гарин, Надежды Петровны — Серебрянникова, Варвары Сергеевны — Зинаида Райх, Настьки — Тяпкина, Широнкина — Зайчиков, Тамары Леопольдовны — Коган, генерала — Березовский, Смитанича — Мухин, шарманщика — Тимирин.

ПОЧЕМУ И КАК СТАВИТСЯ «РЕВИЗОР» (27 ноября 1926 г.)к

Вы спрашиваете, почему теперь, когда почти все театры подновили свой репертуар пьесами, отражающими революционную современность, нас тянет как будто назад — к классикам, и первой постановкой сезона наш театр показывает гоголевского «Ревизора»?

К сожалению, при добром намерении быть полезным советскому зрителю, московские театры пошли по направлению совершенно неверному, без разбора хватаясь за все, что кое-как можно отвести под рубрику «современного».

Новая драматургия еще не дала пьесы крупной темы и широкого обхвата, авторы, за исключением двух-трех имен, благочестиво следуют по стопам, оказывается еще не забытых Рышковых и Карповых. И — вот — театры, погнавшиеся за «революционностью», спокойненько пробавляются вновь выплывшей «рышковщиной», иллюстрируя, в лучшем случае, газетную хронику темных происшествий, да мелочные сплетни крошечного жилтоварищества, притом — в приемах дореволюционного театра.

При чем тут революция? Где современность? В этом ли «отображение советской общественности»?

Когда подходишь теперь к «Ревизору» Гоголя, то — прежде всего — поражаешься необычайной широтой масштаба бьющей поныне меткостью этой пьесы. Ясно, что после Октябрьской Революции зритель уже не может по- прежнему воспринимать комедию Гоголя и должен глубже и вернее оценить ее громадное социальное значение.

Стараясь полнее дать быт эпохи и заново проработав биографии персонажей, театр убедился, что эта пьеса оказывается гораздо современнее «современных» сценических произведений, которые, сыгранные вчера, на завтра кажутся уже постаревшими на многие годы. Персонажи Гоголя неизбежно становятся современными социальными масками, тема комедии чрезвычайно волнует и вся пьеса звучит предостерегающей сатирой.

Благодаря особенностям вещественного оформления спектакля, главные сцены взяты нами, как говорят на языке кино, крупным планом. Это дает интересную четкость фигур и обязывает актеров к несколько иной игре, чем это практиковалось на старом театре. Мы старались учесть не только наш прежний опыт и достижения актеров Щепкинской школы, но внимательно изучили еще и приемы игры больших актеров кинематографа и думаем, что в какой-то мере нашу задачу мы осуществили.

Новые лица я вводил, чтобы исчерпывающе выдать бытовую стихию пьесы и не ставить особняком главных персонажей комедии. В этом я остаюсь верным своему режиссерскому методу, с которым я подходил и к другим своим работам, например, к «Горе от ума», как это видно по сделанной мною, в свое время, экспликации этой пьесы, при предполагавшейся ее постановке в Театре

Революции. Многие помнят, например, что первый акт я хотел начать показом того, что происходит в комнате Софьи.

Принцип работы над «Ревизором» я назвал бы условно «музыкальным реализмом», хотя, конечно, этот термин нуждается в расшифровке. Кстати, в «Ревизоре» музыки много, и самое интересное в этой области дано композиторам М. Ф. Гнесиным. Текст пьесы мы обновили композицией многих вариантов.

Первое представление мы покажем 9 декабря.

«ОКНО В ДЕРЕВНЮ». (БЕСЕДА С ВС. МЕЙЕРХОЛЬДОМ) (25 октября 1927 г.)х

Гос. театр им. Вс. Мейерхольда отмечает десятилетие Октябрьской революции спектаклем, темой которого является советская деревня, влияние пролетарской революции на крестьянство — этот «основной вопрос всего социалистического строительства» (Ленин).

В дни празднования десятилетия Октября город должен услышать голос деревни. ГТИМ хочет, чтобы этот голос прозвучал с его сцены. Должно получиться впечатление, что на сценическую площадку врывается сама деревня, что она использует сцену как плацдарм для показа ряда кусков из своей жизни, использует данный спектакль для того, чтобы через него, как через рупор, прозвучал тот подъем, которым деревня так же как и город, охвачена 7 ноября 1927 г. Задача театра — влить бодрость, радость в зрительный зал.

Спектакль строится на механическом сцеплении ряда картин, проникнутых единством темы (советская деревня) и настроения (радость строительства новой жизни). Приемы так наз<ываемых> агиток (резонерство, схемы, абстракции) исключаются. Театр стремится достичь наибольшего политического эффекта подлинно театральными методами. «Окно в деревню» объединяет рад картин из жизни советской деревни (светлые и темные стороны) своеобразным «театромонтажом», который должен подвести зрителя к решениям единственно правильным с точки зрения партии и советской власти. Последовательное развертывание сюжета отсутствует; спектакль выстроен как обозрение с большим числом картин.

Затрагиваются темы: машинизация сельского хозяйства, многополье, электрификация, деревенские комсомольцы, ликвидация безграмотности, работа школ, октябрины, крестьянка-общественница, пережитки патриархального уклада, красноармейцы и рабфаковцы в деревне, радио в деревне, здравоохранение, деревенский театр, отрицательные стороны нашего волостного аппарата, разнообразные интересы крестьян, крестьянство и оборона СССР, постепенное преодоление собственнических инстинктов.

В спектакле проводится опыт импровизованной игры и коллективной режиссуры театра под общим руководством Вс. Мейерхольда. Словесный материал дает Родион Акульшин; вещественное оформление — В. Шестаков.

В спектакле участвуют: вся труппа ГТИМ, все студенты Гэктемаса, подшефный пионеротряд и бывшие беспризорные из приемника им. тов. Калинина.

В представление вмонтирован показ отрывков из кинофильм. Кино помогает наглядно показать огромную разницу между методами старого культурно-хозяйственного уклада и высокими достижениями новейшей

техники (вводимой в порядке социалистического преобразования страны), а также ряд моментов политических, культурных и пр. Кроме того, заказан специальный киномультипликат (худ<ожники> Меркулов и Черкес).

Спектакль остается после торжеств в репертуаре театра. Он должен служить постоянным призывом к зрителю-рабочему о поддержке новой деревни. ГТИМ примет также меры к тому, чтобы довести этот спектакль и до крестьянства с тем, чтобы показать ему, что сделано для крестьянства за 10 лет пролетарской диктатуры, доказать ему необходимость проведения принципов обобществления.

[ОТВЕТ НА АНКЕТУ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКИЙ ЭКРАН» № 41, 1929]xi

Победа ли кино — говорящая, разговорная фильма? При возможности современной сценической техники это еще большой вопрос. Техника позволяет теперь придать театральному действию неменьшую динамику, чем та, которая будет доступна и говорящему кино, подторможенному диалогами героев. В числе новых технических средств воздействия театра будет конечно и кино.

Его изумительные возможности переносить действие из страны в страну, сменять день на ночь и т. д., все это и театр может с удобством использовать. Но еще многие другие, отнюдь не кинематографические приемы внесут большое оживление в театр. Весь вопрос в денежных возможностях, идущих впрочем выше сумм, затрачиваемых на постановку среднего боевика.

При наличии денежных и следовательно строительных средств можно создать театр и сцену неслыханной динамичности и впечатляемости. Замена ярусов единым объединяющим в общем чувстве всех зрителей амфитеатром, устройство передвигающихся вверх и в сторону площадок, внепортальная сцена, вынесенная вперед прямо к глазам зрителя, использование на всех ролях актеров равной и высокой квалификации, сильные и точные средства освещения, которые позволили бы дробить действие на эпизоды с неменьшей легкостью, — все это создало бы действие неслыханной напряженности, у которого говорящее кино могло бы поучиться.

Пролетариат, массы не любят «камерности» обстановки. Спектакль или фильма в громадном зале создают гораздо большую атмосферу торжественности, внимания и внушаемости. Говорящее же кино по сравнению со своим немым предшественником потеряло громадные массы зрителей, так как между кинематографиями различных стран выросли отсутствовавшие у немого кино территориальные границы.

Теперь о музыке. Эта сторона дела имеет исключительное значение. В «Бубубсе» и «Плавятся дни» был такой прием: в момент величайшего напряжения у актеров и зрителей голоса на сцене умолкали и возникала музыка, которая дополняла, необычайно усиливая, эмоциональное напряжение момента. Музыка, оркестр имеет и будет иметь огромное значение в театре, а также и в кино. Говорящее и даже звуковое кино тоже не смогут отказаться от собственного присутствующего в зале оркестра (еще один козырь экономии отнимается у кино), если только не поступаться силой воздействия зрелища. Непередаваемые металлом рупоров, микрофонами и мембранами тембры деревянных инструментов тому первая порука.

Впрочем возможности звукового кино не хочется пока задевать. Они все же очень могучи, и о них надо говорить особо от говорящего кино.

О ПРЕДСТОЯЩЕМ СЕЗОНЕ В ГосТИМе (18 сентября 1932 г.)хп

В беседе с нашим сотрудником народный артист республики Вс. Мейерхольд поделился планами работы ГосТИМа.

1. К 15 годовщине Октября все цехи ГосТИМа напряженно работают по подготовке новой пьесы Ю. Германа «Вступление», сработанной автором на материале его одноименно беллетристической вещи, о которой в свое время дал блестящий отзыв Максим Горький.

Мысль превратить эту большую повесть в пьесу подал театру нарком по просвещению тов. А. С. Бубнов. Ставит «Вступление» А. Л. Грипич (им же совместно с Виктором Шкловским сделан сценарий). Художник спектакля — Г. Миллер.

1. Новая пьеса Вл. Волькенштейна. Этот драматург представил несколько месяцев назад пьесу, над которой он долго и много работал совместно с выделенной театром группой из состава режиссерской части ГосТИМа.

На протяжении нескольких месяцев тов. Волькенштейн, обнаруживая большую творческую гибкость, развертывал перед театром вариант за вариантом, один другого совершеннее.

Дама В. М. Волькенштейна (название еще не установлено) изображает период русского революционного движения (1877 - 79 гг., концовка — 1 марта 1881 года), начиная с выстрела В. Засулич, ставшей невольной инициаторшей индивидуального террора, и кончая распадом «Земли и воли» и зарождением русского марксизма. Однако это — не хроника, а законченная пьеса с весьма стройной композицией.

На протяжении пьесы дано развитие «Северного рабочего союза», движения, недооцененного террористами-народовольцами. В освещении этих событий автор стремится исходить из ленинского толкования, данного в письме 21 октября 1916 года, где Ленин пишет: «. индивидуальные террористические покушения являются нецелесообразными (курсив Ленина) средствами политической борьбы. в качестве революционной тактики индивидуальны покушения нецелесообразны и вредны. Только массовое движение можно рассматривать как действительную политическую борьбу».

Эпиграфами к пьесе взяты слова Ленина: «Марксизм. Россия поистине выстрадала.» и стихи А. Блока (из поэмы «Возмездие»):

«Победоносцев на Россией Простер два черные крыла».

В драме — 18 картин.

Персонажи пьесы: Чубаров, Зунделевич, Клемец, рабочий Семенов, Засулич, Колонкина, Александр II, Александр III (наследник), жандармский генерал Феропотнов, министр Валуев, либеральная баронесса, адвокат Александров и др. Действие происходит в Петербурге, в русской деревне и в

Швейцарии.

1. Молодой поэт Железнов, автор книги стихов «От пера к перу», вышедшей с предисловием Н. Асеева (кстати, в очень короткий срок исчезнувшей с книжного рынка), написал пьесу из быта беспризорных, уже получивших право на «путевку в жизнь». Название пьесы еще не установлено. Так как пьеса находится в проработке драматургической бригады, возглавляемой тов. Логиновой, подробности о пьесе будут сообщены тогда, когда она будет доработана. В этой пьесе будет дебютировать принятый в состав труппы актер Ленинградского красного театра тов. Чирков.
2. Театру обещал свою пьесу А. Безыменский. Но так как она автором еще не закончена, мы не можем пока дать о ней никаких сведений. Даже тему автор держит пока в секрете.
3. Из классического репертуара в работе «Свадьба Кречинского» Сухово- Кобылина (в переработке Вс. Мейерхольда) с Игорем Ильинским в роли Расплюева и возобновляемая в новом сценическом оформлении комедия А. С. Грибоедова «Горе уму», которую театр покажет в октябре этого года.
4. Бабель и Ник. Эрдман делают для театр музыкальную драму из повести Мериме «Кармен». Как экспериментальный театр ГосТИМ берет на себя инициативу наметить театрам музыкальной драмы и музыкальной комедии путь к реформе оперы, все еще не выходящей из стадии той стабилизации оперного искусства, которая грозит распадом музыкального театра.

Нам кажется, что изменение форм оперного искусства будет подсказано драматическим театром, где в некоторых спектаклях уже наметились новые формы музыкального театра. Приглашаем к дискуссии на эту тему

С. Прокофьева, Б. Асафьева, В. Шебалина и др.

1. Брик, Асеев, Кирсанов, перерабатывают для ГосТИМа «Мистерию- буфф» Вл. Маяковского. Но эта пьеса, как и «Кармен», будет показана на сценической площадке нового здания театра, строящегося на Триумфальной площади.
2. Эта площадка, совершенно нового типа, должна подвинуть целый ряд драматургов к созданию пьес нового драматургического стиля. Творческая группа ГосТИМа, опираясь на новую сценическую технику строящегося здания театра, уже занята разработкой плана создания пьесы силами самого театра на современную тему, связанную с основными задачами социалистической стройки.
3. В новом здании Г осТИМа будет показан еще «Г амлет» Шекспира, пьеса, над которой Вс. Мейерхольд работает уже много лет. В этой работе будут учтены блестящие высказывания Карла Радека на страницах «Известий», касающиеся метода переработки классического наследства.
4. Во временном помещении (Тверская, 15xi11), где в этом сезоне ГосТИМ будет показывать свои работы, коллектив театра в блоке с «Рабочей Москвой» и «Вечерней Москвой» намерен устраивать вечера диспутов, докладов, выступлений поэтов, музыкантов, архитекторов, художников, скульпторов, артистов, работающих в области искусства танца.

Вот — «трибуна ГосТИМа». Творческие вечера, развернув дискуссию по

ряду актуальных вопросов искусства, помогут театру в деле овладения техникой на базе марксистско-ленинского мировоззрения.

Тематика вечеров:

а) «Мы». Выступление Вс. Мейерхольда о пути ГосТИМа.

б) «Арсинтерн». Выступление Вс. Мейерхольда и ряда работников, созидающих международное объединение работников искусств.

в) «За качество драматургии». Выступления драматургов, близких ГосТИМу: Н. Асеев, Бабель, А. Безыменский, О. Брик, Вл. Волькенштейн, Юрий Герман, Железнов, С. Кирсанов, Юрий Олеша, С. Третьяков, Ник. Эрдман.

г) «Фронт искусств». Показ близких ГосТИМу мастеров поэзии, музыки, архитектуры и изобразительных искусств.

д) «Как работает ГосТИМ». Выступления постановщика, художника, автора, актеров о репертуаре театра.

В состав труппы ГосТИМа влились новые силы: Геннадий Мичурин, Чирков, Шахова. Возвратились в театр Кельберер и Чикул.

О «СВАДЬБЕ КРЕЧИНСКОГО»

(1933 c)xiv

Из Ленинграда вернулась труппа театра им Мейерхольда.

Мейерхольдовцы дали в ленинградских домах культуры 30 спектаклей. Там же была показана и премьера новой постановки театра — «Свадьбы Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина.

Первое представление «Свадьбы Кречинского» в Москве назначено на 8 мая.

В беседе с нашим сотрудником Вс. Мейерхольд говорит о своей работе над спектаклем:

* Центральная фигура комедии Сухово-Кобылина — Кречинский.

Кречинский — сложный и своеобразный тип. В условиях быстро

развивавшейся промышленности вырос человек, для которого весь смысл бытия заключался в том, чтобы поглощать «наслаждения жизни», человек, который относится к деньгам, к монете, как к «своднице между потребностью и предметом», как к «своднице между жизнью человека и его средствами к жизни».

Кречинский срывает эти «наслаждения жизни» в сладострастном союзе со своей «поганой наложницей» (определение, приложенное Шекспиром к «металлу проклятому» — деньгам в «Тимоне Афинском»).

Вот этот новый тип человека, порожденного новыми социально­экономическими отношениями, получил блестящее литературное воплощение в образе героя комедии Сухово-Кобылина Кречинском.

На заостренном показе этого властного и страшного афериста, призванного действовать в мире в качестве агента великого капитала, должна стать ясной разница: какой категорией являются деньги в системе капиталистической и какой категорией стали деньги в системе социалистической.

* Я считаю, что правильней было бы назвать эту пьесу «Деньги» или, как

Л

у Октава Мирбо, «Les affaires sont les affaires» , ибо в «Свадьбе Кречинского» показан не просто некий конфликт в обществе лиц, в ней действующих, а трагедия людей на деньгах, около денег, из-за денег, во имя денег.

Кречинский — это не образ далекого прошлого. На современной сцене он должен быть воспринят как образ лживой буржуазной действительности, как явь, еще существующая в капиталистическом обществе, где министры, чиновники, духовенство, полиция, армия являются труппой марионеток на театре жизни. И Кречинские современного буржуазного уклада, все эти банкиры, спекулянты, биржевые игроки, приводят эту труппу в движение.

Показ Кречинского на театре должен стать глубоко действенным актом,

Л

«Дела — это дела» (фр.). На русской сцене пьеса шла под названием «Раб наживы». — Ред.

ибо и в нашей стране, к сожалению, еще имеются люди, зараженные классово - враждебными идеями.

Другой персонаж комедии Сухово-Кобылина — Расплюев. Этот

казавшийся навсегда похороненным тип часто скрытого под маской смиренного благодушия шпиона и полицейского провокатора, снова вызван сейчас к жизни на Западе.

Он смешон, но в то же время и не смешон этот Расплюев. Он страшен. Но чтобы воспринимать его таким, надо иметь в виду Расплюева «Смерти Тарелкина».

Со сцены нашего театра Расплюев блеснет материалом, который современным фашистским калифам на час может явиться пригодным как материал для формовки примерного солдата крестового похода против нового мира, создаваемого новым человечеством.

* «Свадьба Кречинского» ставится нами как первая часть трилогии Сухово-Кобылина. Сценическая интерпретация этой популярнейшей комедии получает у нас совершенно новую окраску.

Специальная музыка к этому спектаклю написана композитором М. Старокадомским. Оформление сделано художником Виктором Шестаковым. Главные роли исполняют: Ю. М. Юрьев — Кречинского, Игорь Ильинский — Расплюева.

* В некоторых ленинградских рецензиях сообщалось том, будто текст Сухово-Кобылина остался почти нетронутым. Это неверно. Текст Сухово- Кобылина местами перемонтирован, местами изменен. И есть ряд кусков, который сочинен мною заново («мосты» в местах купюр, так называемые «режиссерские модуляции», и новые сцены, более насыщенные, чем те, которые вызывались автором к жизни условиями старинной театральной техники).
1. Первая публикация: Лекция Мейерхольда Александринской труппе // Петербургская газета. 1908. 7 сент. С. 9.

Перепечатано оттуда же.

1. Первая публикация: Театрал. У В. Э. Мейерхольда // Петербургская газета. 1908. 1 окт. С. 5.

Перепечатано оттуда же.

1. Первая публикация: Глоссы Доктора Дапертутто к «Отрицанию театра» Ю. Айхенвальда // Любовь к трем апельсинам. 1914. № 4 - 5. С. 67 - 80.

Перепечатано оттуда же.

«Глоссы» — это реакция Мейерхольда на статью Ю. И. Айхенвальда «Отрицание театра» (В спорах о театре. М.: Книгоиздательство писателей, 1914).

1. Мелким шрифтом выделены цитаты из статьи Айхенвальда, в скобках указаны страницы сборника «В спорах о театре». — Ред.
2. Первая публикация: Мейерхольд В. Э. Война и театр // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1914. 11 сент. С. 4.

Перепечатано оттуда же.

v1 Первая публикация: Мейерхольд В. Э. Да здравствует жонглер! // Эхо цирка. 1917. № 3. 1 (14) авг. С. 3.

Перепечатано оттуда же.

v11 Первая публикация: Dottore [Мейерхольд В. Э.]. «Папиросница от Моссельпрома» // Жизнь искусства. 1925. № 3. 20 янв. С. 2.

Перепечатано оттуда же.

Расшифровку псевдонима см: Февральский А. В. Комментарии //

Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М.: Искусство, 1968.

Ч. 2. С. 534.

v111 Первая публикация: Н. Л. К постановке «Мандата» (Беседа с Всеволодом Мейерхольдом) // Вечерняя Москва. 1925. 6 апр. С. 3.

Перепечатано оттуда же.

1x Первая публикация: Н. Л. Почему и как ставится «Ревизор» (Беседа с Вс. Эм. Мейерхольдом) // Вечерняя Москва. 1926. 27 нояб. С. 3.

Перепечатано оттуда же.

x Первая публикация: Театры — к десятилетию Октября. «Окно в деревню». (Беседа с Вс. Мейерхольдом) // Правда. 1927. 25 окт. С. 8.

Перепечатано оттуда же.

x1 Перепечатано: Мейерхольд В. Э. [Ответ на анкету журнала «Советский экран» № 41, 1929] // Советское кино. 1934. № 11 - 12. Нояб. — дек. С. 107 - 109.

x11 Первая публикация: Вс. Мейерхольд о предстоящем сезоне в ГосТИМе // Вечерняя Москва. 1932. 18 сент. С. 3.

Перепечатано оттуда же.

x111 По этому же адресу располагалась и редакция «Вечерней Москвы».

x1v Первая публикация: Мейерхольд о «Свадьбе Кречинского» // Вечерняя Москва. 1933. 6 мая. С. 3.

Перепечатано оттуда же.