Сергеев А. В. **Циркизация театра**: **От традиционализма к футуризму**: Учебное пособие. СПб., 2008. 157 с.

Введение 6 [Читать](#_TOC219540766)

На подступах к циркизации 15 [Читать](#_TOC219540767)

На ковре традиционализма 41 [Читать](#_TOC219540768)

На арене футуризма 88 [Читать](#_TOC219540769)

Заключение 139 [Читать](#_TOC219540770)

Рекомендуемая литература 145 [Читать](#_TOC219540771)

Указатель имен 148 [Читать](#_TOC219540772)

Указатель спектаклей 154 [Читать](#_Toc219540773)

# **{****6}** Введение

В 1921 году на страницах «Жизни искусства» была провозглашена циркизация театра[[1]](#footnote-2). Статья К. Н. Державина, пронизанная призывным пафосом повернуть театр лицом к цирку, фиксировала конкретную историческую реальность: к этому времени циркизация театра уже шла полным ходом.

Программа циркизации не была очередным витком традиционных взаимоотношений искусства театра с искусством цирка, она целиком находилась в русле новейших режиссерских исканий — тотального увлечения театра 1910 – 1920‑х годов цирковыми приемами для продвижения вперед собственно сценического искусства.

Несмотря на узаконенность термина «циркизация театра», в современном театроведении не существует ни одного его определения — в связи с чем возможны самые различные толкования самого понятия. В целом, взаимоотношения театра и цирка на рубеже десятых – двадцатых годов характеризуются небывалой интенсивностью. Можно выделить три основные направления, по которым проходило сближение театрального и циркового искусств.

Первое — использование в театральном спектакле циркового пространства. Наиболее известные опыты этого рода — постановки А. М. Грановского. «Макбет» и «Царь Эдип» в цирке Чинизелли в Петрограде (Театр трагедий, 1918) и «Мистерия-буфф» в цирке Саламанского на Цветном бульваре в Москве в честь делегатов III конгресса Коминтерна (1921). Очевидно, что опыты Грановского уходили своими корнями к «Царю Эдипу» Макса Рейнхардта {7} (Немецкий театр, 1909), в роли ассистента которого Грановский и осваивал профессию режиссера. На глубинном же эстетическом уровне опыты как Рейнхардта, так и Грановского связаны с символистской концепцией театра, в русской культуре наиболее презентативно представленной «соборным театром» Вячеслава Иванова. Для нее было характерно приближение к ритуальным пратеатральным формам, пересмотр представлений о зрителях в сторону их деиндивидуализации, превращение публики в единую массу, объединенную со сценой на началах соборности. Чаемое Вячеславом Ивановым соборное единство в театре не было реализовано ни разу. Но и Рейнхардт, и Грановский добивались психологического единения зрительного зала путем использования приемов, воздействовавших на глубинные слои зрительской психологии, апеллировавших к коллективному бессознательному публики. Цирковое пространство — круглая арена и амфитеатр — предоставляло наилучшие возможности для таких опытов. Кроме того, цирковое пространство ассоциировалось с пространством древнегреческого театра, что позволяло видеть в спектаклях, поставленных на цирковой арене, возврат к театральным истокам, к театральной системе, еще окончательно не утратившей связи с ритуалом. Любопытно отметить, что В. Э. Мейерхольд в конце 1920‑х годов вернулся к символистской линии взаимодействия театра и цирка — в описании потребного ему театрального пространства без труда угадываются очертания громадного циркового амфитеатра[[2]](#footnote-3).

Второе направление в новейших взаимоотношениях театра и цирка — так называемая «театрализация цирка», — «период красочных революционных пантомим»[[3]](#footnote-4). Участник «театрализации цирка» художник Б. Р. Эрдман так вспоминал об этих экспериментах. «Не считаясь с особенностями, свойственными цирку, мы строили цирковое представление, как театральный спектакль. Нас не удовлетворяли темные цвета костюмов у рыжих, однообразие трико акробатов и ковбойские костюмы наездников. Мы решили сделать цирк “театром беззаботной радости”»[[4]](#footnote-5). Оценивавший театрализацию {8} цирка по прошествии почти десяти лет В. П. Мелик-Хаспабов написал: «На этом пути в первые тяжелые годы революции были достигнуты свои успехи. Однако была сделана и ошибка. Эти, слишком театрализованные зрелища, вытеснили основные элементы цирка. Последовала реакция. Идейно задуманные и красочно выполненные пантомимы были совершенно отброшены, и мы вернулись к старому цирку»[[5]](#footnote-6). Историки цирка сходятся во мнении, что «театрализация цирка» не имела (добавим от себя: да и не могла иметь) каких-либо значительных последствий для искусства арены и быстро сошла на нет[[6]](#footnote-7).

И, наконец, третье направление сближения театра с цирком — использование в драматических спектаклях актерских приемов и умений циркового происхождения: акробатики, жонглерства, дрессуры, иллюзионизма, клоунады. Как правило, эти опыты сопровождались движением драматургии спектакля в сторону цирковой программы, а вещественного оформления — к цирковым станкам и реквизиту. Даже неполное перечисление спектаклей с использованием цирковых элементов выглядит достаточно внушительно: две редакции «Мистерии-буфф» (1918, 1921), «Смерть Тарелкина» (1922), «Лес» (1924) В. Э. Мейерхольда, «Первый винокур» Ю. П. Анненкова (1919), спектакли Народной комедии С. Э. Радлова (1920 – 1922), «Принцесса Брамбилла» (1920), «Жирофле Жирофля» (1922) А. Я. Таирова, представления и парады Н. М. Фореггера в Мастфоре (1922 – 1924), «Женитьба» (1922) Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга, «Мексиканец» (1921) В. С. Смышляева и С. М. Эйзенштейна, «Мудрец» (1923) С. М. Эйзенштейна, «Пошились у дурнi» (1925) Л. Курбаса.

Очевидна разнонаправленность этих трех тенденций. Ясно, что театрализация цирка являлась процессом, противоположным циркизации театра, — «несущей конструкцией» ее опытов было цирковое представление. Поэтому, думается, разговор о театрализации цирка может вестись только с позиций цирка, а это противоречит нашим намерениям. Но и опыты по использованию в драматическом спектакле циркового пространства и цирковых элементов следует {9} развести в разные стороны: их различный генезис предполагает и различные исследовательские подходы. К тому же цирковое пространство таких спектаклей не сохраняло своего циркового значения, являясь для режиссеров театральным пространством архаического типа. То есть цирковое происхождение пространства было не просто несущественно, но игнорировалось, в связи с чем эти опыты вообще не позволяют говорить о циркизации — не «из-за цирка» к такому пространству обращались.

Впервые слова «циркизация театра» были произнесены применительно к третьему типу взаимоотношений цирка и театра, что позволяет сосредоточиться на этой группе спектаклей. Но и здесь следует провести разграничение. Признать единство вышеперечисленных спектаклей можно, только сочтя существенными не их эстетические координаты, а факт наличия в них цирковых элементов. Но их использование на театре было обусловлено именно эстетическими предпосылками — своими для Мейерхольда, своими для Таирова, своими для Курбаса. Таким образом, остается выбор между воссозданием исторической картины циркизации театра и теоретическим исследованием, которое предпочтительно вести в рамках *одной* эстетической системы, продемонстрировавшей принципиальные подходы к циркизации театра. Выбор второго пути обусловлен прежде всего тем, что сам термин «циркизация» был выдвинут изнутри мейерхольдовского лагеря. Именем Мейерхольда можно объединить и подавляющее большинство названных спектаклей (даже те, которые Мейерхольд не только не ставил, но и не видел, — как, например, спектакль ФЭКСов). Фигура Мейерхольда возникает как своего рода точка отсчета в опытах циркизации театра.

Это позволяет рассмотреть различные спектакли в единой системе эстетических координат, которую с полным основанием можно назвать мейерхольдовской линией русского театра. Это опыты самого В. Э. Мейерхольда, а также Ю. П. Анненкова, С. Э. Радлова, Н. М. Фореггера, Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга, С. М. Эйзенштейна.

Проблема циркизации так или иначе возникала в различных театроведческих трудах. Еще в период самой циркизации театра такие ученые, как А. И. Пиотровский, А. А. Гвоздев, С. С. Мокульский, П. А. Марков, обращали внимание на использование театром {10} цирковых элементов. В знаменитой работе «Новейшие театральные течения» (1924) П. А. Марков не только фиксирует внимание театра к цирковым элементам, но и предлагает свое видение причин такого интереса. «В цирке и мюзик-холле видели не только новые приемы игры, а возможность противопоставить устарелым принципам “переживания” и “представления” новые принципы и новые подходы в понимании игры актера»[[7]](#footnote-8). Принципиальным для Маркова являлся фактор воздействия спектакля на зрителя. «Хотелось <…> обновить и обогатить приемы игры, так как новый театр требовал очень сильных воздействий на зрителя»[[8]](#footnote-9). Именно в силе воздействия циркового и мюзик-холльного актера Марков видел причину циркизации театра. «Каждый актер, выступающий в мюзик-холле, помимо точности, верности и полного умения владеть телом, должен вызвать в короткий предоставленный ему срок самые острые ощущения у зрителя»[[9]](#footnote-10). Таким образом П. А. Марков обозначил одну из кардинальных проблем циркизации театра — проблему активного воздействия на зрителя и, шире, проблему пересмотра функции зрителя в структуре театрального спектакля.

С другой стороны подошел к циркизации театра С. С. Мокульский. Для него этот процесс был неотделим от глобальной реформы театрального искусства, которую проводил Мейерхольд. По его мнению, Мейерхольд возвращал театр к истокам, делал его народным по духу и по сути. «Отличительные особенности этого театра: независимость от литературы и тяготение к импровизации; преобладание движения и жеста над словом; отсутствие психологической мотивации действия; сочный и резкий комизм; легкий переход от возвышенного, героического к низменному и уродливо-комическому, непринужденное соединение пылкой риторики с преувеличенной буффонадой; стремление к обобщению, синтезированию изображаемых персонажей путем резкого выделения той или иной черты образа, приводящее к созданию условных театральных фигур — масок; наконец, отсутствие дифференциации актерских функций, смычка актера с акробатом, жонглером, клоуном, {11} фокусником, шарлатаном, песельником, скоморохом, и обусловленная этим универсальная актерская техника, построенная на исключительном умении владеть своим телом, на врожденной ритмичности, на целесообразности и экономии движений»[[10]](#footnote-11). В определении Мокульского без труда обнаруживаются параллели статье Мейерхольда «Балаган», ставшей в 1912 году манифестом театрального традиционализма. Для Мокульского циркизация театра — современный этап реформы актерского искусства, начатой традиционалистскими исканиями Мейерхольда. Не искусственное включение в театральный спектакль цирковых элементов, а органическое использование драматическим актером различных умений, в том числе и цирковых.

Точки зрения Маркова и Мокульского выразили две центральные проблемы циркизации театра: проблему зрителя и проблему актера. Но если в статье Мокульского связь проблемы актера с традиционализмом очевидна, то эстетическое основание для постановки проблемы зрителя Марковым не названо. Это будет сделано несколько позже — другим театроведом и в другую историческую эпоху. «“Первый винокур” Ю. Анненкова в Эрмитажном театре (1919), “Женитьба” Гоголя на фабрике эксцентрического актера (ФЭКСов) (1921)[[11]](#footnote-12) знаменовали полное отрицание классики, вели по существу к ликвидации театрального искусства, деидеологизации его. Эти эксперименты, шедшие под знаменем враждебной пролетариату империалистической идеологии западных футуристов, кажутся теперь похороненными в прошлом, преодоленными и изжитыми»[[12]](#footnote-13).

Негативная оценка Гвоздевым футуризма объясняется исторической реальностью тридцатых годов, когда писалась статья. Но прикладной набор классовой вооруженности не должен уводить от сути сказанного — Гвоздев зафиксировал несомненное влияние футуристических идей на практику циркизации театра. Так оказались обозначены две эстетические основы циркизации театра: традиционализм и футуризм. Между этими двумя эстетическими полюсами {12} и находились все эксперименты представителей мейерхольдовского лагеря.

Вторая половина двадцатых годов характеризуется конструктивным подходом театральной мысли к опытам циркизации театра, попытками определить значение таких экспериментов для театрального искусства в целом. Так, А. И. Пиотровский находил в усвоенном современным театром эпизодическом строении спектакля историческую заслугу опытов начала 1920‑х годов. Кинофикация театра была, по его мнению, подготовлена его циркизацией, программностью композиции многих спектаклей того времени. «*“Эпизодическое” строение* вошло в основу строения не только новаторского спектакля, но и новой драматургии, обусловив ее новые каноны. Эпизодическая композиция новых пьес и переработка на “эпизоды” пьес классических (“Лес”, “Ревизор”) стала признанным явлением, так же, как и не может быть оспорено прямое воздействие кино на эту реформу»[[13]](#footnote-14). О том же в 1929 году писал и В. Б. Шкловский. «Работы Мейерхольда, Юрия Анненкова, театральные выступления ФЭКСов, Сергея Радлова привели к синтезу циркового и театрального искусства, цирковое искусство передало в театр самодовлеющее значение номера, кусочность композиции, аттракционность и в то же время эксцентризм»[[14]](#footnote-15). Представитель формальной школы В. Б. Шкловский внес несомненный вклад в понимание конструктивности опытов циркизации театра — и критическими статьями начала десятилетия, и монографическими работами, посвященными С. М. Эйзенштейну[[15]](#footnote-16) и ФЭКСам[[16]](#footnote-17).

В конце 1920‑х годов наблюдается кардинальный пересмотр оценок циркизации театра. Если в начале десятилетия критика указывала на конструктивность обращения театра к цирковому опыту[[17]](#footnote-18), то к началу тридцатых годов циркизация театра представлялась {13} чем-то вроде «детской болезни левизны»[[18]](#footnote-19). Не без ехидства писал преждевременно похоронивший эксцентрическую школу Б. В. Алперс о былых (и собственных) увлечениях. «Одно время в театральных кругах считалось модным восхищаться ногами Мартинсона, выполнявшими сложные и головоломные трюковые операции. Было принято поражаться мертвенным спокойствием Ильинского, с каким он проделывал цирковые трюки в самых неподходящие моменты спектакля. Высоко ставилось мастерство Глизер проигрывать в одной роли ряд не связанных между собой этюдов, пользуясь для этого сменой гримас и угловатых поз. Считалось необходимым аплодировать экстравагантным выходкам Марецкой или гротесковым эпизодам Бирман»[[19]](#footnote-20). Ко времени, когда создавался очерк Алперса, в советском театре начал утверждаться мхатовский канон и все формальные эксперименты, составившие славу отечественного театра двадцатых годов, должны были быть обруганы и забыты.

Недоброжелательное отношение советской науки о театре к опытам циркизации сохранится на десятилетия.

Лишь в шестидесятые годы вновь предпринимаются попытки беспристрастного анализа и объективной оценки опытов циркизации театра. Первым в ряду таких ученых стал А. В. Февральский, взявший на себя труд фактической реабилитации экспериментов двадцатых годов. «Новое» отношение к циркизации формировалось долго. Только в восьмидесятых годах театроведение получило внятную концепцию этого исторического феномена. К. Л. Рудницкий в статье, написанной в соавторстве с Н. М. Зоркой и Н. Г. Шахназаровой, утвердил и по сей день господствующую точку зрения на направленность экспериментов начала двадцатых годов. «Для новаторского художественного творчества первых послеоктябрьских лет в высшей степени характерно стремление перевести новую образность в регистр простонародной лубочности, установить прямые связи с такими “плебейскими” жанрами, как частушка, раешник, {14} балаган, цирк. (<…> “циркизация театра” у Мейерхольда и Эйзенштейна тяготеет к балаганному примитиву)»[[20]](#footnote-21). Таким образом, циркизация театра предстает попыткой приблизить театральное искусство к новой массовой аудитории, совершить «прыжок от элитарности к массовости»[[21]](#footnote-22). Подобный взгляд имеет глубокие основания — прежде всего в устоявшемся, но ошибочном понимании культурных процессов 1920‑х годов. В том же сборнике в статье Н. А. Хренова говорится, что «приобщение масс к искусству в 20‑е годы — это приобщение к ценностям, созданным авангардом художественной интеллигенции и воспринятым подготовленной к этому публикой»[[22]](#footnote-23). Социологическое толкование функционирования искусства также оказалось несвободным от мифов советской идеологии.

В предлагаемой читателю книге предпринята попытка, выйдя за пределы идеологических споров, выявить собственно эстетические параметры циркизации, что было возможно сделать, только опираясь на конкретику спектаклей и их исторический контекст, — в книге воссозданы спектакли Мейерхольда, Анненкова, Радлова, Фореггера, Эйзенштейна, составившие славу пятилетия циркизации театра.

# **{****15}** На подступах к циркизации

Первые опыты по привлечению искусства цирка на русскую театральную сцену относятся к 1918 – 1919 годам. Однако теоретическое приближение к проблеме связи театра и цирка было дано в программной статье В. Э. Мейерхольда «Балаган» (1912), манифесте театрального традиционализма. У истоков нового метода обозначилась потенциальная заинтересованность театра в «низких» видах искусства, среди которых древний цирк занимал место в ряду новейших — кабаре, мюзик-холла, варьете.

«Балаган» утверждал новое понимание театра и театральности. По емкому определению Н. В. Песочинского, «здесь изложена цельная концепция системы условно-метафорического театра — его литературно-драматической стороны, актерского искусства, проблем пространства, образа-маски, соотношения игры и реальности, гротеска как эстетического основания театрального искусства»[[23]](#footnote-24). Основой традиционалистской театральной структуры становится актер-каботин в его взаимоотношениях с маской. Образец таких взаимоотношений видится в прошлом. «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»[[24]](#footnote-25). Ориентация на старинные театральные системы, характеризовавшиеся {16} причастностью к низовой культуре, подводит Мейерхольда к поиску аналогов старинной театральности в современных низовых зрелищных формах. «Изгнанные из современного театра принципы Балагана нашли себе пока приют во французских Cabarets, в немецких Überbrettl’ях, в английских Music-Hall’ах и во всемирных Variétés». И далее: «Именно в этих театриках и в одной трети “аттракционов” больше искусства, чем в так называемых серьезных театрах, питающихся литературой»[[25]](#footnote-26).

Так на повестку дня была поставлена проблема — театр и «низкие» зрелища. Мейерхольд никак не обозначил путей ее решения, что понятно: низовые формы зрелищной культуры возникли в статье как место современного бытования балагана. Но тот балаган, который призван был обновить театральное искусство, находился в прошлом. Мейерхольд четко разграничивал лоно театра и других зрелищных форм. «Творения мастеров цирка и мастеров театра, — скажет он позднее, — протекают и должны протекать в условиях архитектурных особенностей двух различных сценических площадок, по законам далеко не одинаковым»[[26]](#footnote-27). Иными словами, несмотря на родственность мюзик-холла и цирка балагану и на стремление театра восстановить аналогичную родственную связь, это различные векторы развития синкретического балаганного зрелища. Театр и мюзик-холл связаны с балаганом, но с различными его частями. Кроме того, для традиционализма старинный балаган не был (несмотря на многочисленные отсылки Мейерхольда к историческим источникам) наполнен исторической конкретностью. Он являлся, скорее, символом абсолютной театральности, в то время как балаганность цирка и мюзик-холла была и оставалась реальностью. Театральный традиционализм черпал свою творческую энергию из отсветов Балагана. Для традиционализма, в понимании Мейерхольда, балаган имел эстетическую содержательность, цирк — нет.

Это не означало, что театр, провозгласивший возрождение актера-каботина, мог пройти мимо многовекового опыта цирковой {17} акробатики. «Современному театру надо напитываться элементами акробатики», но «отсюда вовсе еще не следует, что надо сливать представление цирка и театра в зрелище нового типа»[[27]](#footnote-28). В 1919 году, выступая в Международном союзе артистов цирка, Мейерхольд сформулировал принцип, который практически был опробован еще в Студии на Бородинской: «До того, как артист выберет себе один из двух путей — цирк или театр, — он должен пройти еще в раннем детстве особую школу, которая помогла бы сделать его тело и гибким, и красивым, и сильным; оно должно быть таковым не только для salto mortale, а и для любой трагической роли»[[28]](#footnote-29).

Необходимость совершенствования актерской техники — цель студийных занятий Мейерхольда. Студия была призвана воспитать нового актера-импровизатора, в совершенстве владеющего своим телом. Образцы, естественно, виделись в прошлом. Вот что писал позднее руководитель класса изучения комедии дель арте В. Н. Соловьев: «Цель изучения старинного театра для Мейерхольда времен Студии на Бородинской улице в Ленинграде — составление каталога театральных приемов. Импровизация, жонглерство, акробатика — вспомогательные и тренировочные средства, пользуясь которыми актер может выбиться из цепей литературы, опутывающих театр, и перестать быть человеком, однообразно произносящим на сцене слова, написанные литератором»[[29]](#footnote-30). Традиционализм противостоял не только «цепям литературы», но всей предшествующей ему театральной системе. Возрождение маски, внимание к движению, выразительности тела и жеста закладывали основы новой театральности, вышедшей далеко за пределы собственно традиционалистской эстетики.

Опыты Студии на Бородинской, наиважнейшие для будущего Мейерхольда, тогда не смогли решить проблему нового актера. С каждым сезоном в русском театре все отчетливее обозначался разрыв между режиссерским новаторством и отстающей актерской техникой. Режиссура осваивала все новые и новые средства {18} выразительности, актеры продолжали цепляться за старые подходы к роли.

В августе 1917 года Мейерхольд опубликовал статью «Да здравствует жонглер!». Здесь он впервые заявил о необходимости для театра собственно циркового опыта. Прямое обращение к циркачам звучало так: «Скорее созывайте нас в наши дома искусства, скорее вливайте в нашу кровь эту сладкую отраву отваги!»[[30]](#footnote-31) Интересно, что нигде в статье не упомянута ни акробатика, ни какое-либо другое цирковое мастерство. Не возникают здесь и постоянно значимые для него проблемы актерской техники. Главное слово — «отвага». «Для того, чтобы творить жизнь радостную, в блеске солнца крепкую, человеку надо знать, что такое *отвага*»[[31]](#footnote-32). Цирк призывался на помощь современному театру — для утверждения в нем такого искусства, «которое могло бы заразить действующих [т. е. актеров. — *А. С*.] примером величайшей храбрости, прежде всего»[[32]](#footnote-33). Причиной всему — изменившееся время. «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”»[[33]](#footnote-34). Новое время ощущалось как эпоха сильных чувств. Через год Мейерхольд обратится к искусству цирка уже на практике — при постановке «Мистерии-буфф».

В союзе с В. В. Маяковским, признанным лидером русских футуристов, Мейерхольд нащупал очертания нового искусства. А. В. Луначарский однозначно называл это искусство футуристическим. В монографии о Мейерхольде К. Л. Рудницкий не без оснований оспаривает это мнение, справедливо отмечая, что у Луначарского «понятие “футуризм” употребляется в чрезвычайно расширительном смысле»[[34]](#footnote-35). Однако, прежде чем перейти к разговору о сценических реалиях спектакля Мейерхольда, необходимо уяснить, чем же действительно являлся футуризм к 1918 году.

{19} Футуризм, как художественное течение, ведет свою историю с 1909 года, когда в Италии был опубликован «Первый манифест футуризма», подписанный Ф.‑Т. Маринетти. В отличие от последующих многочисленных воззваний отца футуризма «Первый манифест» был эстетической декларацией и не содержал конкретных рекомендаций по созданию футуристических произведений.

Общеизвестен заявленный и осуществленный на практике разрыв футуризма с традицией. Любая традиция признается новым художественным течением мертвой. «Музеи и кладбища! Их не отличить друг от друга — мрачные скопища никому неизвестных и неразличимых трупов!»[[35]](#footnote-36) За броскостью, явно эпатажным характером высказывания стоит принципиально новое понимание исторической реальности, которая и обесценивает все достижения прошлого. «Мы стоим на обрыве столетий!.. Так чего же ради оглядываться назад? Ведь мы вот‑вот прорубим окно прямо в таинственный мир Невозможного! Нет теперь ни Времени, ни Пространства. Мы живем уже в вечности»[[36]](#footnote-37). Футуристы оказались первыми, кто оценил жизнь XX века как жизнь вне времени и пространства. По мысли Маринетти, не футуризм призывал к разрыву с традицией, сама бытие реализовывало этот разрыв, футуризм лишь прислушался к дыханию новой жизни, почувствовал происшедшие в ней характерные изменения и попытался адекватно отреагировать на них в искусстве.

Констатация исчезновения времени и пространства из современной жизни не была поэтическим преувеличением — скорее, попыткой адекватно выразить в старых (за отсутствием в 1909 году новых) словах глубинные изменения, происходящие в действительности. (В скобках заметим, что изменение ее основ в XX веке стало спустя несколько десятилетий предметом пристального исследования ученых — в первую очередь философов и историков. В связи с этим нельзя не упомянуть уже ставший классическим труд А. Дж. Тойнби «Постижение истории»[[37]](#footnote-38), зафиксировавший в гуманитарной науке {20} взгляд на наше столетие как на принципиально переломное в истории человечества.)

Время и пространство — эта «среда обитания» человечества — соединились в скорости и оказались ею преодоленными. «Наш прекрасный мир стал еще прекраснее — теперь в нем есть скорость»[[38]](#footnote-39). Скорость становится единственно возможной формой жизни, нарушая веками сложившийся ход вещей, диктуя новые законы мироздания. Все, что не движется, все, что застыло, — мертво. Мертво и застывшее в традиции искусство. Больше не существует линейного движения развития традиции, движения от старого к новому. Само движение становится новым, и в нем самом уже заключаются смысл и форма как жизни, так и искусства. Отсюда — футуристический культ скорости, движения и «неукротимой энергии».

Известный технократизм футуристов, ранее невиданное внимание к машине как предмету искусства — тоже примета нового времени. Для футуристов машина — марка нового времени, создатель новой жизни. Неудивительно, что своеобразным лейтмотивом «Первого манифеста футуризма» стала тема автомобиля. «Под багажником гоночного автомобиля змеятся выхлопные трубы и изрыгают огонь. Его рев похож на пулеметную очередь, и по красоте с ним не сравнится никакая Ника Самофракийская»[[39]](#footnote-40). Гоночный автомобиль — главный символ нового искусства: в нем соединились две базовые для футуризма позиции — скорость и машина.

Репутация футуристической концепции искусства как концепции, исчерпывающейся отрицанием предшествующей культуры, не вполне справедлива. Футуризм хоронил традиционное искусство как потерявшее смысл в новой жизни. Исходя из уверенности в непреложной связи жизни и искусства, Маринетти утверждал: «Космополитический номадизм, демократический дух и упадок религии сделали абсолютно бесполезными здания, выражавшие когда-то королевский авторитет, теократию и мистицизм»[[40]](#footnote-41). И это случилось не только с архитектурой, но и со всем искусством: в самих {21} основах взаимоотношений жизни и старого искусства уже произошел разрыв, футуризм его лишь констатировал.

Позитивная часть программы футуризма была в обращении к доселе невиданным явлениям, выражавшим суть нового времени: «Мы будем воспевать рабочий шум, радостный гул и бунтарский рев толпы; пеструю разноголосицу революционного вихря в наших столицах; ночное гудение в портах и на верфях под слепящим светом электрических лун»[[41]](#footnote-42). На смену человеку приходит толпа, на смену природе — электричество. Наступает эра техники и человеческих масс. Естественно, что главной моделью мира для футуризма становится современный город. В нем видится и образ будущего, резко актуализированный отсутствием времени. Порвав с прошлым, футуристы как бы зависли в прыжке из настоящего в грядущее, силясь различить в нем, куда же вывернет бурное течение современности.

«Мифология, мистика — все это уже позади! На наших глазах рождается новый кентавр — человек на мотоцикле, — а первые ангелы взмывают в небо на крыльях аэропланов! Давайте-ка саданем хорошенько по вратам жизни, пусть повылетают напрочь все крючки и засовы!.. Вперед! Вот уже над землей занимается новая заря!.. Впервые своим алым мечом она пронзает вековечную тьму, и нет ничего прекраснее этого огненного блеска!»[[42]](#footnote-43) Разрушив старый миф — основу предшествующей культуры, футуризм тут же принялся созидать новый: культура без мифа невозможна. Миф о культуре будущего на основе технического переустройства мира. Новый миф, как ему и полагается, рождался в акте уничтожения старого. На смену прежним богам приходили молодые. Но боги — оставались.

Остро почувствовав ритм и логику нового века, века скорости, энергии и силы, Маринетти стал заложником этой логики, придя к здравице в честь войны. В современной войне, как в одной точке, сходились все заявленные в «Первом манифесте» темы: и разрушение старого («только она [война. — *А. С*.] может очистить мир»[[43]](#footnote-44)), {22} и культ машины, и «риск, дерзость и неукротимая энергия», и «смелость, отвага и бунт». Наступление новой жизни оказалось неразрывно связанным с наступлением новой войны.

Милитаристский венец, возложенный на себя итальянским футуризмом, стал своеобразным камнем преткновения для отечественной науки советского периода. Еще более серьезным препятствием для объективного анализа мощнейшего художественного течения первой трети XX века стала связь Маринетти с итальянским фашизмом. Этим было предопределено отрицательное отношение советской науки к футуризму вообще и итальянскому футуризму в первую очередь. Возникла тенденция развести итальянских и русских футуристов с тем, чтобы получить возможность рассматривать русский футуризм как автономное явление. Такова, например, логика К. Л. Рудницкого в книге «Русское режиссерское искусство. 1908 – 1917». Авторитетнейший представитель советского театроведения писал: «Между русским и итальянским футуризмом общего мало. Русские футуристы смыкались с итальянскими только в желании разорвать все связи с эстетической традицией, с искусством, которое им предшествовало. Кроме того, и те и другие — и русские, и итальянцы — провозглашали как главный принцип искусства будущего “динамизм”, культ скорости и стремление к будущему»[[44]](#footnote-45). Но отнесенные к разряду «кроме того» идеи составляли суть футуристического метода.

В качестве доказательства различий между итальянскими и русскими футуристами Рудницкий напоминает о свойственной последним любовной лирике, презираемой футуристами итальянскими, о внимании Хлебникова, а за ним и Каменского к архаической лексике, акцентирует исследователь и антивоенные настроения русских футуристов в период Первой мировой войны. Все это так. Русские и итальянские футуристы заметно разнятся в предвоенное и военное время. Но в 1917 году русский футуризм переживает перелом, результатом которого становится подчас дословное совпадение высказываний самых разных русских художников и теоретиков футуристического толка с манифестами и практикой Маринетти. Приятие подавляющим большинством русских футуристов {23} Октябрьской революции — аналог военному пафосу итальянских коллег.

Русский дореволюционный футуризм действительно отличался от своего итальянского родственника, но это были, скорее, отличия фаз одного и того же явления, чем отличия явлений разного порядка. Футуризм был не просто глашатаем нового времени. Этим временем, во всех его проявлениях и социальных в том числе, футуризм был порожден. Футуристическое искусство нельзя понять без оглядки на социально-политические реалии первой четверти XX века.

Маринетти, еще в 1909 году прославляя войну, видел в ней быстрый и надежный способ утверждения и новой жизни, и нового искусства. Его идеи во многом были порождены ростом самосознания итальянской нации, стремившейся к новой, более важной роли в Европе. Война, в которой Италия выступила агрессивной стороной, сулила угодное ей переустройство мира. Для Маринетти, жаждавшего разрушения во имя созидания, война была благом. Точно так же, не раздумывая, примкнет он по окончании войны к фашистам, видя в них способность достичь того, чего война не принесла. Кроме того фашизм в Италии быстро становится реальной силой, а футуризм по своей природе был к силе неравнодушен. Итальянский футуризм с самого своего рождения ясно и четко выражал свои политические взгляды[[45]](#footnote-46) — став тем самым первым художественным течением, громко заявившим о своем участии в созидании жизни. Именно с футуризма начинается отсчет художественных теорий, претендовавших в XX веке на преображение реальности. Взаимоотношения жизни и искусства были тогда кардинально переосмыслены. Жизнь превращалась в созидаемое произведение искусства, искусство становилось образом жизни. Поэтому понятен столь активный отклик Маринетти на жизнь общественную — она как никакая другая нуждалась в переустройстве.

Тот же пафос неприятия социальной действительности пронизывал и все выступления русских футуристов. Но в условиях изживающей себя политической системы, в условиях приближающегося {24} государственного распада (а совсем не укрепления государства), в условиях навязанной и бессмысленной для России войны, сулившей не переустройство мира, а сохранение существующего положения вещей, реальное изменение миропорядка выглядело для русских футуристов весьма туманным.

Революция, провозгласившая крушение старого и, что крайне существенно, строительство нового мира, неожиданно открыла возможность полной реализации футуристической программы. Знаменитое «моя революция» Маяковского — высказывание не столько гражданина, сколько художника, увидевшего реальную почву для воплощения своих чаяний.

Русская фаза футуризма в 1917 году догнала итальянскую. Поэтому нет ничего удивительного в том, с какой силой и энергией зазвучали в послереволюционной России идеи Маринетти.

Его театральные взгляды были определены контекстом общеэстетических рассуждений. Наиболее полное свое воплощение они нашли в манифестах «Наслаждение быть освистанным» и «Music Hall». В первом из них сформулированы все основные театральные идеи футуризма. Основную задачу театрального искусства Маринетти видел в том, чтобы «оторвать душу публики от повседневной реальности и экзальтировать ее в ослепительной атмосфере интеллектуального опьянения»[[46]](#footnote-47). Такой подход с самого начала отметает опыт предшествующего искусства: «психологические фотографии», «исторические реконструкции» («извлекают ли они свой интерес из знаменитых героев: Нерона, Цезаря, Наполеона, Казановы или Франческо да Римини, или опираются на внушение, производимое бесполезной пышностью костюмов и декораций прошлого»[[47]](#footnote-48)), «треугольник адюльтера» — все это должно остаться в прошлом. Драматическое искусство будущего — «опьяняющий синтез жизни в ее многочисленных и типических линиях»[[48]](#footnote-49). В этом определении обращает на себя внимание то, что искусство театра мыслится как синтетическое перевоссоздание жизни. Именно жизнь является его источником и материалом, что безусловно определяет {25} зависимость футуристического искусства от жизни, причем «в ее типических линиях». Но самое главное слово здесь — «синтез». Искусство, с одной стороны, максимально сближается с жизнью, с другой — его сущностная ценность видится в сознательном синтезе привычных жизненных реалий.

Из этого можно сделать два существенных вывода. Первый: намечается путь, следующим шагом по которому может стать и станет синтез жизни не только на театральных подмостках, но и в действительности — жизнь как искусство. Второй: закладывается базовая для театрального футуризма ориентация на подлинность материала на сцене (в противовес имитации); самовыражение художника, собственно художественное творчество реализуется в синтезе — сочетании и сочленении подлинных, существующих вне зависимости от искусства, элементов.

В связи с этим нельзя не вспомнить первый театральный опыт русских футуристов. В трагедии Маяковского подлинность, реальность главного и единственного героя была определена триединством автора, актера и героя. Абсолютно подлинная вещь — живой человек и его внутренний мир — синтезировались на сцене заново. Стремление к подлинности материала, но уже в других проявлениях будет характерно и для всех последующих театральных экспериментов русского футуризма.

«Первые в мире постановки футуристов театра» в Луна-парке в 1913 году в полной мере несли в себе главный пафос манифеста Маринетти — пафос «отвращения к немедленному успеху», «презрения к публике», «а в особенности публике первых представлений», зрителям, «ум которых естественно склонен к пренебрежению, а пищеварение очень деятельно, что несовместимо с каким бы то ни было интеллектуальным усилием»[[49]](#footnote-50).

«Наслаждение быть освистанным» — призыв к пересмотру отношений сцены и зала. Маринетти утверждал, что необходимо «вырвать актеров из-под власти публики, которая неизбежно толкает их на поиски легкого эффекта и удаляет от всяких поисков глубокого толкования»[[50]](#footnote-51). Не признавая за современной буржуазной публикой способности оценивать произведения искусства, {26} Маринетти писал: «Пьесы, которые захватывают прямо, непосредственно, без объяснений, всех индивидуумов публики, — это произведения более или менее искусно построенные, но абсолютно лишенные новизны, и, следовательно, творческого гения»[[51]](#footnote-52). Поэтому и звучали для театральных деятелей пожелания не аплодисментов, а свиста. «Не все, что освистывается, хорошо или ново. Но все, что немедленно удостаивается аплодисментов, не превосходит среднего уровня умов»[[52]](#footnote-53).

И аплодисменты, и свистки с мест — все это атрибуты старого театра. Маринетти пересматривает саму форму театрального представления, чему посвящает манифест «Music Hall». «Мы усердно посещаем Music Hall или театр Варьете (кафе-концерт, цирк, кабаре boître de nuit), который предлагает ныне единственное театральное зрелище, достойное истинно футуристского ума»[[53]](#footnote-54). Именно в этих зрелищных формах Маринетти находит прообраз футуристического театра — смелого, быстрого, веселого. «Театр варьете есть синтез всей утонченности нервов, которую человечество выработало до сих пор, чтобы развлекаться, смеясь над моральным и материальным страданием; он является также кипучим слиянием всех смехов и улыбок, усмешек, зубоскальства, гримас будущего человечества»[[54]](#footnote-55). Кроме того, «театр Варьете есть школа героизма, ввиду необходимости побивать различные рекорды трудностей и усилий, создающей на сцене сильную и здоровую атмосферу опасности»[[55]](#footnote-56). (Здесь прямо напрашивается сравнение со статьей Мейерхольда «Да здравствует жонглер!», в которой «величайшая храбрость» циркачей также оказывается позитивным примером для публики.)

Наверное, главным в «Music Hall’е» является ориентация футуризма на зрелище, которое «не имеет, к счастью, традиции, ни мастеров, ни догматов, и питается современностью»[[56]](#footnote-57). Ведь именно такое зрелище наиболее естественным образом способно установить {27} новые отношения с публикой, чье участие в происходящем заметно актуализируется по сравнению с традиционным драматическим театром. «В самом деле, это единственный театр, где публика не остается статической, тупо глазея на сцену, а принимает шумное участие в действии, аккомпанируя оркестру, подчеркивая игру актеров неожиданными выходками и забавными диалогами. При таком сотрудничестве публики с фантазией актеров, действие происходит одновременно на сцене, в ложах и в партере»[[57]](#footnote-58). Более того, склонность публики варьете к самовыражению может и должна быть реализована благодаря нехитрым приемам: «Намазать клеем кресло, чтобы приклеившийся господин или дама возбудили общее веселье. <…> Продать одно и то же место десяти лицам; в результате — столкновение, споры и азарт. <…> Посыпать кресла порошком, вызывающим зуд, чихание и прочее»[[58]](#footnote-59). В этих предлагаемых «наудачу» примерах нетрудно заметить, что Маринетти как бы и не принимает во внимание изрядные неудобства, которым подвергается публика. Правда, он оговаривается, что «за испорченный фрак или туалет, разумеется, будет заплачено при выходе»[[59]](#footnote-60), но в момент представления он рассматривает зрителя как полноправного участника действия.

Очевидна попытка «срежиссировать» публику и тем самым стереть границу между сценой и залом, искусством и жизнью, подчинить все единым футуристическим законам. Новое зрелище или, как его называет Маринетти, «театр ошеломления и рекорда»[[60]](#footnote-61), используя своим материалом подлинные жизненные элементы, неминуемо уходит в жизнь и реорганизует уже ее, не делая различий между искусством и реальностью. Думается, именно в этом заключался радикализм футуризма. То был не просто отказ от предшествующего искусства, от традиции и сложившейся системы художественных ценностей. Футуризм отрекался от реальности, футуристически не осмысленной. Недаром футуризм выходит за рамки эстетических вопросов: «Программа футуристской политики» — это новые правила игры в мировом масштабе.

{28} Эстетическое переустройство мира — конечная цель футуризма. Решение этой задачи могло состояться только при условии реального, приземленного сотрудничества с властью. Выход на политическую арену новых сил означал для футуризма такую возможность. Русские футуристы приняли революцию, потому что видели в ней свою союзницу в деле переустройства мира. Недаром действие первой советской футуристической пьесы происходит в мировом масштабе: рождается новый мир, мир, в котором футуризм претендует на главную роль.

В литературе о «Мистерии-буфф» исчерпывающе освещены как новаторство пьесы Маяковского, так и новые театральные пути, намеченные Мейерхольдом в двух его постановках[[61]](#footnote-62). Относительно «Мистерии-буфф» 1918 года в отечественном театроведении господствует точка зрения, в категоричной форме выраженная К. Л. Рудницким: «Циркизация театра в “Мистерии-буфф” осуществилась впервые»[[62]](#footnote-63). К такому выводу исследователь творчества Мейерхольда приходит, прослеживая неразрывную эстетическую связь между пьесой Маяковского и теорией монтажа аттракционов, изложенной С. М. Эйзенштейном в одноименной статье 1923 года и ставшей теоретическим завершением опытов циркизации сцены. «Органичность же возникновения эйзенштейновской теории была в первые послеоктябрьские годы заранее доказана существованием “Мистерии-буфф”, пьесы, еще в 1918 году смонтированной из аттракционов, и ее постановками. Так что Эйзенштейн, который начал изложение своих принципов гордыми словами: “Употребляется впервые. Нуждается в пояснении”, — был не вполне прав. Статья его заканчивалась перечнем аттракционов из эпилога “Мудреца”. Точно такой же перечень легко составить и для “Мистерии-буфф”»[[63]](#footnote-64). Составив его, Рудницкий продолжает: «Все эти аттракционы в полном соответствии с эйзенштейновским принципом “смонтированы воедино и составляют целостную динамическую {29} конструкцию”»[[64]](#footnote-65). Не согласиться с основными положениями К. Л. Рудницкого трудно. Действительно, монтаж как новый конструктивный прием был апробирован в «Мистерии-буфф», действительно, «обилие аттракционов цирковых по своей природе»[[65]](#footnote-66), в пьесе и в еще большей степени в спектаклях Мейерхольда бросается в глаза, действительно, «Монтажа аттракционов» без «Мистерии-буфф» могло бы и не быть.

И все же хотелось бы сделать некоторые уточнения. Для этого придется забежать вперед и в нескольких словах охарактеризовать теорию монтажа аттракционов. Ее новаторство заключалось не в принципе монтажа и не в идее аттракциона, который, по Эйзенштейну, есть «самостоятельный и первичный элемент конструкции спектакля»[[66]](#footnote-67). И то и другое театр к 1923 году уже опробовал. Новаторство теории Эйзенштейна заключалось в кардинальном пересмотре существа театральной структуры. «Основным элементом театра выдвигается зритель»[[67]](#footnote-68). Аттракцион рассматривался Эйзенштейном утилитарно — как воздействие на зрителя — «опытно выверенное и математически рассчитанное на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего»[[68]](#footnote-69). Иными словами, монтаж аттракционов — это монтаж воздействий с расчетом на определенное конечное психологическое состояние зрителя, а отнюдь не сопоставление или сравнение законченных частей самого произведения искусства.

Теория Эйзенштейна разрушала театр не просто в его традиционных формах, она разрушала его как вид искусства, ставя эстетическое значение зрелища в ряд с любыми другими воздействующими элементами. Смысл и конечную цель своей работы Эйзенштейн видел именно «в упразднении института театра как такового»[[69]](#footnote-70). Размышляя над этим и предлагая конкретный путь решения сформулированной задачи, Эйзенштейн и имел основание написать: «Употребляется впервые»[[70]](#footnote-71). «Мистерия-буфф» *таким* монтажом {30} аттракционов не была. Сама природа этого спектакля, как в первой, так и во второй редакциях была принципиально отлична от эйзенштейновского «Мудреца».

И во времена «Мистерии-буфф», и позднее Мейерхольд, активно использовавший в своей работе монтажные принципы, никогда не выходил за рамки собственно эстетических средств. «Я хочу добиться состояния зрительского беспокойства не с помощью синдетикона, а другими средствами, то есть композиционными средствами»[[71]](#footnote-72). В «Мистерии-буфф» монтаж и был таким новым композиционным средством.

В первую очередь монтаж организовывал сюжет. Монтажный принцип позволял отказаться от плавного, последовательного течения действия и одновременно с этим обнажал причинно-следственные связи, вычленял главное, создавал партитуру авторских акцентов. Монтаж позволил создать точнейшим образом выверенный ритмический рисунок. То, что К. Л. Рудницкий поставит в заслугу Эйзенштейну («Истинно новым в его теории было восприятие театрального спектакля прежде всего как особым образом организованной динамической системы»[[72]](#footnote-73)), было как раз явлено еще в «Мистерии-буфф» 1918 года. Монтаж вообще был основным приемом спектакля. По монтажному принципу создавались образы. Например, большинство образов «чистых» строилось на соединении их «классовых» признаков с клоунадой. Возвышенная речь Человека просто была вмонтирована в балаганное действие. И, наконец, был использован прием, который в кино получил название внутрикадрового монтажа. В некоторые моменты действия мистерия «нечистых» и буффонада «чистых» протекали параллельно. Смысл таких сцен был в сопоставлении «тех» и «этих». И даже, когда происходило прямое общение «чистых» и «нечистых», «внутрикадровый монтаж» сопоставлял шутовскую повадку первых со строгой монолитностью вторых.

Такая тотальная монтажность спектакля заставляет задуматься о качественных характеристиках использованного монтажа. Наиболее верным в этом плане представляется замечание А. В. Февральского {31} о том, что монтаж «Мистерии-буфф» «приближается к такой своей разновидности, как коллаж»[[73]](#footnote-74). Действительно, коллаж не отрицает строгую ритмическую организацию, «динамическую систему». С другой стороны, в «Мистерии» наличествуют собственно коллажные признаки: обнажение монтажного приема, использование разноприродных материалов и их равноправие, метафора как конечный результат. К тому же коллаж являлся наиболее удобным средством политической агитации, к которой стремились создатели спектакля. Термин «коллаж» представляется более соответствующим реалиям «Мистерии» еще и потому, что принадлежит изобразительному искусству, в то время как «монтаж» пока еще необоснованно ассоциируется с опытами киноавангарда двадцатых годов. «Мистерия-буфф», несмотря на подмеченную Д. И. Золотницким рационалистичность в апелляции к сознанию зала[[74]](#footnote-75), коренным образом расходилась с теорией интеллектуального монтажа, обращенного не к сознанию, а к подсознанию зрителя. Коллаж же оставлял последнее слово за публикой.

Если монтаж является аналитическим методом, позволяющим разъять и заново воссоздать действительность в произведении искусства, то коллаж, при всей неожиданности и причудливости изображения, больше склонен к констатации, чем к анализу. «Мистерия-буфф» именно констатировала, заявляла новый театр, новые темы, новые приемы. Из‑за слабого актерского исполнения, недостаточной срепетированности, она могла являть собой только яркий, громогласно заявленный манифест нового театра.

Не случайно этот «манифест» начинался именно с театрального отрицания: в прологе участники спектакля разрывали афиши петроградских театров. Вместе с афишами спектакль порывал со вчерашней театральной жизнью, с драматургией и театральным языком дореволюционной эпохи. Новый театр хотел быть внятным, ясным, активным, он хотел вести прямой диалог со зрительным залом, громко заявлять свою гражданскую и художественную позицию. Этот манифест, в первую очередь благодаря авторству Маяковского и оформлению К. С. Малевича, имел яркие футуристические {32} очертания. Здесь было и отрицание традиции, и перемена местами «высокого» и «низкого» в искусстве, и дыхание сегодняшней жизни, и культ машины («Земля обетованная»).

Что касается Мейерхольда, то вряд ли он в одночасье мог стать футуристом. Совершенно естественно, что, встретившись с новой драматургической поэтикой, режиссер по обычаю искал ей театральный эквивалент. Коллажность спектакля была продиктована пьесой Маяковского. Пьеса определила и соотношение в спектакле мистериального и буффонного. И если в реализации мистериального Мейерхольд действовал вполне в футуристическом духе — создал образ единой массы «нечистых», лишенных индивидуальных примет (недаром А. Я. Левинсон сокрушался, что невозможно было «отличить хотя бы каменщика от трубочиста»[[75]](#footnote-76)), — то природа буффонного закономерно оказывалась взятой из прошлого. «Характеристика “чистых” в спектакле была верна принципам балаганного, петрушечного театра. Это были маски, возвращенные Мейерхольду революцией в их самом первозданном, самом наивном и совершенно свободном от стилизации виде. <…> Они [маски. — *А. С*.] приняли на себя задачи веселой и вполне конкретной политической сатиры. Вокруг них бушевала стихия площадного озорства»[[76]](#footnote-77). Все исследователи «Мистерии-буфф» говорят о балаганном происхождении «чистых» — для Мейерхольда было естественно искать буффонность в старинной театральности. Политические маски сегодняшнего дня оказались связаны с театральной традицией, а не с мюзик-холлом или цирком.

Элементы цирковой акробатики присутствовали лишь в исполнении чертей. «Пришлось набирать исполнителей для спектакля главным образом из безработных эстрадников. <…> Сцена в аду была трактована в цирковом, трюковом плане. Наши эстрадники и проделывали по замыслу Мейерхольда всевозможные прыжки и кульбиты»[[77]](#footnote-78). Но и эти акробатические элементы были подсказаны Мейерхольду традицией — ведь именно чертей исполняли в средневековых {33} мистериальных действах жонглеры и гистрионы. Цирковые элементы были преображены в спектакле традиционалистским подходом.

По справедливому замечанию К. Л. Рудницкого, маски «Мистерии-буфф» «освободились от груза символизма, романтизма, ретроспекции и эстетизма»[[78]](#footnote-79). Но это не было футуристическим освобождением от традиции. Наоборот. Уверенность в их театральной природе и имманентной «генетической памяти» позволяли забыть о всех формальных наслоениях великих театральных эпох — маски оставались собой, их театральное прошлое существовало постольку, поскольку существовали сами маски. Характерно замечание Левинсона: «Что и говорить, немало было в этом спектакле интересного, — но лишь для нас, старых завсегдатаев столичных премьер, бражников художественных кабачков, скитальцев по вернисажам»[[79]](#footnote-80). Для человека, хорошо знавшего предреволюционный театр, связь «Мистерии-буфф» с предшествующей театральной жизнью была очевидна.

При всей активности, даже агрессивности спектакля, Мейерхольд не покушался на зрительский суверенитет. Выводил действие в зрительный зал, но публику не режиссировал — и в этом тоже оберегание границ театра, признание извечных театральных законов. Комплекс футуристических идей, связанный с преодолением существующих форм и видов искусства, в спектакле выражения не находил. На смену старым театральным формам приходили новые, но театр оставался театром в его прямом столкновении с футуризмом.

Такая избирательность Мейерхольда позволяет говорить об осуществленной им в «Мистерии-буфф» своего рода стилизации под футуризм, что, с одной стороны, расчищало пути для дальнейших, уже собственно футуристических опытов, с другой — демонстрировало неисчерпанность и потенциальные возможности традиционалистского метода. Не случайно после отъезда Мейерхольда из Петрограда С. Э. Радлов и Народная комедия окажутся чуть ли не самыми революционными представителями театра — к концу десятых {34} годов традиционализм и футуризм, встретившиеся в пространстве мейерхольдовского спектакля, в одинаковой степени претендовали на революционность.

Во второй редакции «Мистерии-буфф» футуристическая составляющая усилилась. Мейерхольд уже имел опыт «Зорь», едва ли не самой своей футуристической работы. Однако, в сравнении со спектаклем по пьесе Э. Верхарна, «Мистерия-буфф» 1921 года усмиряла буйную энергию футуризма, вводя на сцену жизненные реалии только после их художественного осмысления на уровне драматургии. Приближение спектакля к «текущему моменту» было заявлено самим Маяковским в новой редакции пьесы.

Спектакль 1921 года сохранял основные приметы первой постановки: политическую направленность, коллажный принцип, маску как основу образа. При этом введение в спектакль «страны обломков», внимание не к будущему, а к настоящему, узнаваемость некоторых конкретных персонажей, таких, как Клемансо и Ллойд Джордж, переводили спектакль в регистр злободневной политической сатиры, мистериальное уступало место буффонному. Справедливо пишет об этом М. Н. Строева: «Спектакль из сложного, многопланового зрелища, где мистерия противостояла буффонаде, а поэзия спорила с сатирой и ее одолевала, превратился в веселое и злое балаганное представление»[[80]](#footnote-81).

В спектакле доминировала буффонность, диктовавшая представлению свои законы. Так, по сравнению с первой редакцией оказалась поколебленной даже монолитность «нечистых». Они получили индивидуальные темы, но вследствие этого лишились ярко выраженного единства. «Недостаточно хорошо спаяны рабочие, в них мало мощи и задора»[[81]](#footnote-82). Теперь все персонажи были узнаваемыми масками, содержание которых исчерпывалось одной характеристикой, сатирической по преимуществу. Каждая маска вела свою тему и получала возможность для «сольного» выхода. В результате во второй редакции «Мистерии-буфф» отчетливо обозначилась номерная структура спектакля. Действие поступательно {35} двигалось от одной сатирической зарисовки к другой. Коллажный принцип, использованный в 1918 году, оказался измененным в сторону цирковой — мюзик-холльной программы.

Такие кардинальные изменения сказались в первую очередь на ритмическом рисунке спектакля — он приобрел калейдоскопическую скорость, но утратил до некоторой степени свою сложность. Превращение составляющих коллажа в отдельные, стремящиеся к завершенности номера наиболее показательно в исполнении одного из чертей Виталием Лазаренко — цирковым акробатом, специально приглашенным Мейерхольдом на эту роль. По словам А. В. Февральского, он спускался сверху по канату «и проделывал в качестве одного из “чертей” различные акробатические трюки»[[82]](#footnote-83). Лазаренко существовал в спектакле совершенно автономно, внутри своего номера. Самоценное цирковое искусство артиста, видимо, уводило спектакль от задач конкретной политической сатиры. Недаром в многочисленных анкетах, заполнявшихся зрителями после спектакля, отношение к нему носило вполне определенный характер. В опубликованных И. А. Аксеновым еще в 1922 году анкетах встречается: «Уничтожьте акробата. Это отвлекает внимание»[[83]](#footnote-84). Зрительница, приехавшая в Москву из провинции, также отметила чужеродность этого номера: «Лазаренко еще больше подчеркивает неуклюжесть и жирность ваших чертей»[[84]](#footnote-85).

Во второй редакции «Мистерии-буфф» обозначилось тяготение отдельных сцен к аттракциону в его цирковом значении, сатирические остроты приобретали характер реприз. Если постановка 1918 года ориентировалась главным образом на балаганное зрелище, то теперь в актерской игре проступили чисто цирковые приемы и элементы. Среди них Февральский называет «систему построения движения, элементы пантомимы, трюки»[[85]](#footnote-86). Влияние цирка сказалось не только на актерской игре, но и на принципах масочной {36} образности в спектакле. «В сценической трактовке меньшевика были черты циркового “рыжего”»[[86]](#footnote-87).

Есть основание предположить, что цирковые элементы не только дробили спектакль на отдельные аттракционы, но и, как следствие этого, затемняли общий смысл постановки, и без того имевшей сложный для восприятия пролетарским зрителем язык. «Крупнейший недостаток “Мистерии-буфф” <…> — беспорядочное нагромождение эпох, явлений и понятий. В таком виде, когда события мелькают с быстротой кинематографической ленты при поспешном вращении ее, пьеса с трудом усваивается массовым зрителем»[[87]](#footnote-88). В «Мистерии-буфф» 1921 года впервые обозначился разрыв между идеологической ангажированностью спектакля и средствами, привлеченными для должного политического звучания. Цирковые элементы, призванные разрушить старые эстетические стереотипы, вместе с ними разрушали и внятность политического высказывания театра — они не могли нести и не несли идеологической нагрузки в силу своей безотносительности: мастерство Лазаренко было самодостаточно, его спуск по канату был *только* спуском по канату и значить что-либо *еще* не мог. Однако в силу весьма умеренного, «дозированного» использования режиссером цирковых элементов разрыв этот не стал для спектакля роковым.

Агитационные задачи, возникшие перед театром в первые послереволюционные годы, с особой остротой ставили вопрос о зрителе. Актуальным теперь был не только учет зрительской реакции, но и расчет на воздействие тех или иных приемов. Цирковые элементы часто пытались использовать как раз для «воздействия» — видимо, был велик соблазн решить одновременно две задачи: утверждения новой эстетики и агитационной убедительности. На примере «Мистерии-буфф» легко заметить безрезультатность этих попыток в том случае, когда использовались акробатические приемы, и полноценное решение задач, когда театр обращался к клоунаде. Исполнявший роль меньшевика Игорь Ильинский, {37} удачно соединив приметы «рыжего» с театральной характерностью, стал одним из немногих актеров, особо отмеченных критикой.

Решение задачи агитационной убедительности искалось и на путях сближения сцены и зала. Футуристическая установка на размывание границ жизни и искусства оказалась весьма подходящей агитационному театру: слово, сказанное на сцене, должно было найти прямой отклик в зрительном зале. В «Мистерии-буфф» такой подход сказался прежде всего в оформлении спектакля и организации его пространства. Это обстоятельство особо отмечал Э. М. Бескин, приветствовавший тогда любые попытки разрушения театра. «Здесь [в “Мистерии-буфф”. — *А. С*.] уже пригоршнями разбросаны семена пролетарского театра и в архитектонических принципах, и в чисто интеллектуальном учете психики зрителя. Нет сцены и зрительного зала. Есть монументальная площадка, наполовину вдвинутая в зрительный зал. Чувствуется, что ей тесно в этих стенах. Ей нужна площадь, улица. Ей мало этих нескольких сот зрителей, которых вмещает театр. Ей нужна масса. Она оторвалась и от всей машинерии сцены, выперла локтями кулисы и колосники и взгромоздилась под самую крышу здания»[[88]](#footnote-89). Действие, протекавшее не только на сцене, но в ложах и партере, стремилось вовлечь зрителей в происходящее. Ничего нового в этом не было. С точки зрения вовлечения зрителей в действие, «Зори» были несравнимо более «революционными». Новым становилось соединение в рамках одного спектакля установки на зрительскую активность с использованием цирковых акробатических номеров, автоматически устанавливающих границу между актером и публикой. Цирк и на сцене сохранял свою экс-центричность по отношению к жизни, свою обособленность и исключительность.

Можно сказать, что введение в спектакль цирковых элементов и стремление к сближению сцены и зала — тенденции, противоположно направленные, нередко все же встречавшиеся в различных спектаклях периода Театрального октября.

В «Мистерии-буфф» 1921 года это противоречие было лишь обозначено. Ни та, ни другая тенденция не увлекала Мейерхольда {38} в полной мере. Первая вела театр к ликвидации маски, вторая — зрителя. Мейерхольд, предельно чуткий к театральным законам, и в этот период тотального разрушения всех представлений о театре стремился остаться в его границах.

Созданное режиссером пространство «Мистерии-буфф» имело не горизонтальные направляющие (со сцены в зал), а вертикальные — снизу, где расположился ад, вверх, к раю. Между ними — ковчег. В такой картине мира без труда угадываются очертания старинных театральных моделей — вертепа, петрушечного театра. «Театральный Октябрь» Мейерхольда обнаруживал глубокую связь с традицией. Мейерхольд по-прежнему не столько изобретал новые формы, сколько перекраивал старые. «Как всегда у Мейерхольда, — писал А. В. Февральский, — <…> элементы традиционализма являлись ступенями, по которым искусство поднималось к новым формам»[[89]](#footnote-90). В этом, видимо, и заключалось коренное отличие работ Мейерхольда от большинства спектаклей футуристического толка, развивавших идеи Мастера, но принципиально отказавшихся от «генетической памяти» театра.

«Мистерия-буфф» обозначила тенденцию, характеризующую большинство театральных исканий начала двадцатых годов, которую можно назвать перерождением традиционализма. В самом деле: в основу спектакля были положены все главные составляющие традиционалистской постановки. «Первичные элементы театра», как их понимал Мейерхольд еще в 1912 году, оставались неизменными. Спектакль в полной мере обладал силой «маски, жеста, движения и интриги»[[90]](#footnote-91). Но именно в «Мистерии-буфф», еще в 1918 году, Мейерхольд впервые отказался от стилизации как основного традиционалистского приема. Маски, до сих пор включавшиеся в стилизованную систему «великих театральных эпох», оказались в принципиально новом контексте. Собственно говоря, это было предопределено уже пьесой. И дело даже не только в ее футуристических основаниях. Традиционализм впервые «пробовал на зуб» *современную* пьесу.

{39} Сложно переоценить значение такого опыта для традиционализма, находившегося на протяжении 1910‑х годов в весьма противоречивой ситуации. Традиционализм противостоял полновластию драматурга на театре, провозглашал приоритет актера-каботина, ориентировался на театральные системы XVI – XVII веков как наиболее свободные от влияния литературы. При этом воссоздание старинных театральных систем оказывалось возможным только в союзе с драматургией тех времен — единственной носительницей старинной театральности. Благодаря этой драматургии театр сумел извлечь «корень театральности», полнее осознал собственную природу и вплотную приблизился к созданию *новой*, современной театральной структуры, состоящей из подлинно театральных элементов, но построенной на новых принципах. Для этого театру было необходимо сделать следующий шаг — отказаться от классической драматургии. Такой шаг был сделан в «Мистерии-буфф».

Вместе с классической драматургией театр отказывался и от классических эстетических систем, являвшихся базой для эстетики традиционализма. Иными словами, театральная структура, выделенная традиционализмом, лишалась привычного эстетического контекста во имя создания нового, становилась самодостаточной. Преодолев фатальную связь с классической драматургией, традиционализм как бы перерос сам себя. Сделанные им открытия уже не умещались в рамках стилизации. Актер, в силу видовой особенности театра осознававший себя главной фигурой в театре, должен был стать современным. Традиционализм можно уподобить периоду детства новейшего театра. В десятые годы происходило формирование его основ, самого главного и в дальнейшем неизменного: маски, движения, актерского мастерства, понятого как мастерство владения маской. Основы нового театра были получены от предков — старинных театральных систем, что помогало осознанию собственной генетической линии. Но наступала пора взросления, связанная с гипертрофированным стремлением современного театра к обособлению себя от предков, с попытками дальнейшего осознания собственной природы путем сопоставления себя с другими — видами искусства.

Опыты левого театра, связанные как с попытками раствориться в жизни (П. М. Керженцев), объединиться с другими искусствами {40} (Н. М. Фореггер), так и со стремлением «ожизнить» искусство сцены (С. М. Эйзенштейн), были «болезнями роста» самосознания театра, проверкой прочности его границ и нерушимости законов. Надо ли говорить, что подобные эксперименты, подчас доводившие до предела, а то и до абсурда представления о театральности, вводили в сценическую практику новые средства выразительности, активнейшим образом участвовали в формировании нового театрального языка, определяли пути, по которым могло бы пойти искусство театра.

Многое в этих опытах было предопределено «Мистерией-буфф» Мейерхольда, режиссера, всегда находившегося в глубинной зависимости от драматургии. Вслед за ним шли режиссеры, низводившие драматургию до подчиненного и зависимого элемента в спектакле, подчас просто от нее отказывавшиеся. Когда-то заявленная в «Балагане» идея о роли драматурга, как «составителя сценария и сочинителя прологов, схематически излагающих содержание того, что готовы разыграть актеры»[[91]](#footnote-92), была взята на вооружение и проведена последовательно и абсолютно. Левый театр, отрицавший едва ли не самое себя, вышел, как это ни парадоксально, из традиционализма.

# **{****41}** На ковре традиционализма

Сближение театра и цирка на ковре традиционализма произошло в постановке Ю. П. Анненковым «Первого винокура» Л. Н. Толстого в Эрмитажном театре осенью 1919 года. Проблема использования цирковой акробатики в театральном спектакле прозвучала здесь так отчетливо, что быстро перешла из практического плана в теоретический: на страницах «Жизни искусства» цирку и мюзик-холлу в их связях с театром стало уделяться постоянное и пристальное внимание. Нужно отметить, что цирк и мюзик-холл воспринимались в то время в неразрывном единстве. Свидетельство тому — сам Анненков, вставивший в статью об эстраде размышления о таланте циркового актера Жоржа Дельвари[[92]](#footnote-93). К началу двадцатых годов мюзик-холл перенял от цирка тягу к уникальному и исключительному, вобрав в себя эксцентриаду, акробатику и даже дрессуру, цирковые артисты нередко бывали участниками эстрадных программ. Имелось и эстетическое основание для слитного восприятия цирка и мюзик-холла — их структурное родство: представление в обоих случаях является программой самостоятельных номеров.

Что касается театра, то его влечение к цирку и мюзик-холлу во многом было спровоцировано как раз «Первым винокуром».

Начиная с осени 1919 года, Юрий Анненков в течение нескольких лет опубликовал ряд статей о взаимоотношениях театра и цирка. Первая из них — «Веселый санаторий».

Этот своего рода панегирик искусству цирка появился полтора месяца спустя после премьеры «Первого винокура». Прославляя {42} «наилучший санаторий для застарелых горожан»[[93]](#footnote-94), Анненков популярно объяснял, почему он предпочитает театру цирк. «Искусство драматического актера — самое приблизительное из всех искусств. Оно никогда не абсолютно. Актер может ежедневно изменять форму представления, то повышая, то понижая степень совершенства исполнения роли, и, тем не менее, спектакль будет доведен до конца. <…> Другое дело в цирке. Искусство цирка — совершенно, ибо оно — абсолютно. Мельчайшая ошибка в расчете гимнаста, секундное замешательство — и он теряет равновесие, падает с трапеции, номер срывается, искусства нет. Ничего приблизительного, ничего непроверенного. Точность и тонкость исполнения — уже не качество, а непременное условие, закон. Искусство драматического актера — часто вдохновенное дилетантство; искусство циркача — всегда совершенное мастерство»[[94]](#footnote-95). Здесь поставлена главная проблема начального периода циркизации театра — проблема актерского мастерства. Традиционализм, поместивший актера в центр театрального мироздания, логично потребовал от него реального мастерства, фиксации ритмико-пластического рисунка роли. Но скоро выяснилось, что зафиксированная выверенность движения актера — лишь одна сторона театрального языка новой сцены: без учета зрителя как полноправного элемента театральной структуры фиксация формы актерского исполнения оказывалась относительной. Анненков обошел проблему, обнаружив в цирковом искусстве абсолют актерского мастерства и внедрив его в драматический спектакль.

Первый рецензент постановки Анненкова[[95]](#footnote-96) не заметил в спектакле никакого «цирка», но вскоре проблема циркизации театра была обнаружена и подвергнута обсуждению.

«Я знаю режиссеров, поэтов, художников, которые носятся с идеей мюзик-холла ряд лет и даже несколько раз приступали к работе, но всегда их усилия разбивались об одно препятствие: не было подходящего актера»[[96]](#footnote-97). Проблему актера Анненков решил {43} однозначно и просто: он соединил различные актерские умения не в одном актере, а в одном спектакле.

Для участия в «Первом винокуре» были приглашены профессиональные цирковые артисты. «В петербургском цирке Чинизелли выступал тогда очень ловкий квартет акробатов под именем “Четыре черта”. Вот этих четырех чертей я и привлек в мой ад»[[97]](#footnote-98), — вспоминал Анненков. Совпадение названия квартета и ролей в спектакле было символично: театральность постановки коренилась в балаганном представлении. И, как в свое время у Мейерхольда, акробатика получила «на откуп» сцены ада.

Все цирковые вставки были аргументированы фабулой. «Анненков поступил с текстом Толстого так. Он взял его как сценарий и развернул его, вставив гармонистов, частушки, эксцентрика, акробатов и т. д. Мотивированы эти вставки так: частушки вставлены как песни мужиков, подпоенных “дьявольским пойлом”, гармонисты и хоровод тоже вставлены в сцену пьянства, акробаты же даны как черти, то есть цирк введен в пьесу как изображение ада»[[98]](#footnote-99). Можно сказать, что Анненков стремился к расширению границ выразительности, но не покушался на создание новых театральных структур.

Акробатическое искусство в силу своей «абсолютности» позволило Анненкову создать жестко фиксированный рисунок сцен ада. Одновременно с этим была предпринята попытка «спрятать» за театральными масками чертей цирковую выучку акробатов с неизменным для любого циркача пафосом демонстрации мастерства. «Театрализация» акробатов осуществлялась путем простого включения цирковых артистов в систему театрального спектакля, где значение того или иного элемента определяется исключительно контекстом представления. Анненков пытался решить проблему чуждого театру циркового куража, подчинив мастерство циркачей целому спектакля, жестко регламентируя место и роль такого мастерства в спектакле. По мысли Анненкова, предполагалось представление, в котором актеры не только ходят и разговаривают, {44} но и летают на трапециях. Беда была лишь в том, что разговаривали и летали *разные* актеры.

В первую очередь это сказалось на стилевом единстве спектакля. «Слитности, общего выдержанного тона труппа еще не приобрела, ибо это дается нелегко, путем долгого искуса. Выделялась игра отдельных исполнителей и выделялась особенно резко разность их рисунка и лепки ролей, подхода к ним и выявления, начиная от преобладания фантастического элемента и кончая ультра-реалистическим»[[99]](#footnote-100). Разность актерской выучки была очевидна.

Еще одной важной проблемой, тоже, видимо, до конца Анненковым не решенной, была номерная природа акробатических вставок. В статье, посвященной Народной комедии С. Э. Радлова, К. Н. Державин вскользь заметил, что цирковые номера у Анненкова, в отличие от спектаклей Радлова, были самостоятельны и выпадали из постановки[[100]](#footnote-101). Другой рецензент находил, что «вообще, сцены без фантастического элемента, развертывающиеся на плоскости реализма, вышли яснее и убедительнее; в них чувствуется меньше режиссерских усилий и выдумки»[[101]](#footnote-102). В этом замечании — тоже противопоставление цирковых элементов всему спектаклю, но на уровне целых сцен. Неспроста, видимо, и В. Б. Шкловский писал о «вставках» в спектакль[[102]](#footnote-103). Выраженного единства постановка Анненкова не имела.

Видимо, режиссера это ничуть не смущало. Он писал: «Есть несомненная логика, своеобразная логика в цирковых представлениях. Логика блистательно набросанного страстными, кричащими мазками экзотического пейзажа»[[103]](#footnote-104). Здесь — и фрагментарность, и своеобразие циркового представления. Спустя много лет Анненков так описывал «экзотический пейзаж» ада: «Декорации были {45} составлены из разноцветных пересекающихся шестов и канатов, слегка замаскированных трапеций, повешенных в пространстве разнообразных качавшихся платформ и иных цирковых аппаратов — на фоне абстрактных красочных пятен, по преимуществу — огненной гаммы и не имевших иллюстративных намеков»[[104]](#footnote-105). В таком оформлении экзотичность мастерства акробатов должна была казаться более обоснованной, а контрастность стиля цирковых и драматических актеров могла принимать форму содержательного противопоставления фантастических и реалистических персонажей и картин. Искусственность первых противопоставлял подлинности вторых один из рецензентов: «Чертенок у Владимирова далек от лубка, и вряд ли этот “столичный черт” будет приемлем, как таковой, в деревне, творящей его фантастиков по иному подобию и лику. То же самое и ведьмы: в них больше от оперного канона, чем от лубка. Мужик в исполнении Гибшмана — контрастен и реален, равно как старики — Жилинский, Феоктистов и Логинов»[[105]](#footnote-106). Но с уверенностью говорить о сознательном противопоставлении стилистики реалистических и фантастических сцен все же не приходится: крайне скудный рецензионный материал не позволяет подтвердить эту идею более основательно.

Упреки Н. Д. Носкова в том, что Анненков пренебрег Толстым, были справедливы. Анненков ориентировался не на стилистику толстовского лубка, а на лубочное и балаганное искусство вообще, на низовые зрелищные формы. Главной для него была связь с народной традицией. С таких позиций подходил он и к актерам, недаром наиболее ценным в Дельвари считал его «глубоко народный по духу» талант[[106]](#footnote-107).

Клоун-акробат Жорж Дельвари, по словам В. Б. Шкловского, был единственным в спектакле, кто существовал «вне всякой мотивировки»[[107]](#footnote-108). Его персонаж Анюта не имел никакого фабульного оправдания, но, думается, не был в спектакле фигурой чужеродной, {46} напротив — являлся важным элементом театрального сюжета, соединяющим различные части постановки. Его роль сродни Петрушке — одновременно хозяину и участнику представления — не случайно в спектакле возникали «отсебятины рыжего в клетчатых штанах»[[108]](#footnote-109). Анюта — Дельвари импровизационно комментировал действие в соответствии с главным принципом театра: здесь и сейчас. Таким образом цирковой «гастролер» в театральном спектакле — клоун — становился чуть ли не самым театральным персонажем. Во всех последующих опытах циркизации театра данная ситуация будет повторяться с завидным постоянством. Объяснением этому может быть только одно — глубокое родство клоунады и театра, коренящееся в синкретическом средневековом мистериальном действе. Связь спектакля Анненкова со средневековым театром зафиксировал Шкловский: «Средние века развернули мистерию, тесно примыкающую к богослужению фарсовым материалом. То же делали и в moralité, в тех самых moralité, которые и являются прототипом “Первого винокура”. Таким образом, Анненков, может быть, и не очень сознательно, оказался восстановителем традиции»[[109]](#footnote-110).

Анненков не реконструировал средневековое зрелище, а дал его современный аналог.

Отмечая параллельность сюжета Анюты — Дельвари и фабулы пьесы, Шкловский писал: «Как всякий новатор, Анненков оказался в то же время истинным воспреемником традиции. Именно в двух планах, не слитых между собой, совершалось действие в начале развития европейской драмы (у Аристофана есть такая же двойственность) и в русском народном театре, как и в турецком “Карагезе”, развертываемый материал вводится без мотивировки и швы, соединяющие части комедии, не закрашиваются»[[110]](#footnote-111). Но не только это позволяет говорить о традиционализме Анненкова. Жанровые особенности спектакля, в котором нравоучительная история Толстого, не утратив своей назидательности, была облечена в форму балаганно-карнавальную, дают возможность увидеть истоки постановки Анненкова в средневековой мистерии. О подражании или {47} реконструкции мистерии говорить не приходится, но восприятие именно этой традиции в «Первом винокуре» имело место.

Еще одним подтверждением связи спектакля Анненкова со средневековой традицией является отношение к слову. Как уже говорилось, роль Анюты — Дельвари строилась на словесной импровизации. Но и некоторые другие персонажи дополняли толстовский текст. «Старик-дед, сидя во время вставленной картины танцев, говорил что-то очень невнятное о грехе»[[111]](#footnote-112). Необходимо помнить, что Шкловский воспринимал театр логоцентрически, поэтому понятен его упрек театру Анненкова, который «вне слова». «Или, вернее, слово в нем на ущербе. В этом их минус и резкий разрыв с народным искусством. <…> Грех же Юрия Анненкова перед словом непростителен»[[112]](#footnote-113). Анненков пренебрег словом в пользу зрелищности. Пьеса Толстого была для него не закрепленной словесной структурой, а сценарием (по справедливому замечанию самого Шкловского), она дала спектаклю фабулу, на основе которой создавался театральный сюжет «Первого винокура».

Одним из принципиальных вопросов, встающих при изучении опытов циркизации театра, является агитационность этих спектаклей. В отечественном театроведении все они традиционно рассматриваются в контексте Театрального Октября, что априорно предполагает их агитационность. Между тем агитационность подобных зрелищ есть величина непостоянная — иногда и вовсе отсутствующая. Так, рецензии на «Первого винокура» никакой агитационности спектакля не зафиксировали.

Летом 1920 года Анненков писал о возможности агитационного использования эстрадного номера. Но там же: «Если русский дивертисмент был безобразен в дореволюционное время, то теперь он оказался еще более ужасным. Прежде он был явлением антихудожественным, а для широких масс — пустым местом, — теперь он выродился в политический пасквиль»[[113]](#footnote-114). Отношение Анненкова {48} к агитационности неоднозначно. В принципе его привлекал не агитационный потенциал эстрады, а ее низовое происхождение: «Искусство эстрады по своей природе есть истинно народное искусство, пришедшее в город с низов, от шутов и скоморохов, от престольных праздников, частушек и прибауток»[[114]](#footnote-115).

Утверждения об агитационной направленности «Первого винокура» входят в противоречие с традиционалистской природой спектакля, смотревшего, скорее, в прошлое, чем в будущее. Не вяжется агитационность и с репертуаром Эрмитажного театра в целом: «Лекарь поневоле», «Тартюф», «Коварство и любовь». Хотя «Анненков вместе с цирком внес в пьесу (прежде толстовскую) материал злободневности, частушки, городовых в аду и т. д.»[[115]](#footnote-116), в спектакле больше просматривались традиционные элементы сатиры.

В тридцатые годы и подавно никто не видел никаких достоинств «Первого винокура», тем более агитационных. Наоборот, его клеймили как пустой, бессодержательный, формалистский эксперимент[[116]](#footnote-117). Конечно, «Первый винокур» и был формальным экспериментом, только в этом качестве он мог знаменовать собой начало ряда поисков новой актерской и сценической выразительности, основанной на привлечении цирковых средств.

Спустя четыре месяца после премьеры «Первого винокура» в Петрограде возникла Народная комедия, тут же неофициально названная театром цирковой комедии[[117]](#footnote-118).

Историю театра С. Э. Радлова в полной мере воссоздал Д. И. Золотницкий[[118]](#footnote-119). Им введены в научный обиход и основные материалы о театре, и сам термин «цирковая комедия». Деятельность Народной комедии рассматривается Д. И. Золотницким в русле идей Театрального Октября, что естественно выдвигает на передний план проблемы идеологической ориентации театра. Вопрос об использовании цирковых элементов возникает в «Зорях Театрального {49} октября» в связи с проблемой анализа выразительных средств формирующегося политического и эпического театра. Нас интересует другое: соотношение циркового и театрального начал в работе Народной комедии, структура спектаклей театра, механизмы соединения цирковых и театральных элементов.

В. Б. Шкловский, в линейной последовательности увязывая «Первого винокура» с Народной комедией, прямо заявил, что Радлов «произошел» от Анненкова[[119]](#footnote-120). Это побудило С. Э. Радлова направить в редакцию «Жизни искусства» письмо, где он, с плохо скрытым раздражением, пытался установить, кто от кого «произошел». (В качестве доказательства своего первенства Радлов назвал никому не известный спектакль 1917 года, поставленный им в Алуште, «в котором одна из участниц — М. Ф. Гвоздева выступала с акробатическим номером»[[120]](#footnote-121).) Однако с позиций исторической дистанции существен не факт первенства, а очевидное сходство «Первого винокура» и спектаклей Народной комедии по большинству параметров — от режиссерского подхода до одних и тех же исполнителей. Вероятно, это и побуждало Радлова, как и Анненкова, упорно отстаивать свое первенство и категорически не принимать и не признавать заслуг друг друга.

Подобно Анненкову, Радлов использовал «арифметическое» сложение цирковых и драматических артистов, что видно из состава труппы Народной комедии: кроме Дельвари и Карлони (человек-каучук), участвовавших в спектакле Анненкова, в театре оказались и другие актеры цирка — Серж (А. С. Александров), И. В. Таурек, Боб (Б. Д. Козюков); искусство драматического театра было представлено Б. П. Анненковым, К. Э. Гибшманом, Ф. А. Глинской, Н. Д. Елагиным.

Первый спектакль Народной комедии «Невеста мертвеца» выдержал тридцать два представления[[121]](#footnote-122). Сценарий был написан самим Радловым (как и в подавляющем большинстве его постановок). Уже на уровне драматургии Радлов использовал способности {50} и учитывал возможности конкретных актеров, особенно навыки и мастерство цирковой части труппы. Поскольку сценарист и режиссер выступали в одном лице, первые спектакли Народной комедии были идентичны сценариям.

Уже в «Невесте мертвеца» критикой была отмечена принципиальная для Радлова-драматурга и Радлова-режиссера того времени ориентация на комедию дель арте: «Содержание комедии — традиционная схема “сцена ночи”, осложненная некоторыми мотивами, взятыми из современности. Волей режиссера и автора венецианец Панталоне превратился в банкира Моргана, а первый любовник комедии Сильвио предстал перед зрителями в виде матроса, влюбленного в Елизавету, заменившую собою “прекрасную и божественную Аурелию”»[[122]](#footnote-123). Е. М. Кузнецов считал, что разрабатываемая Радловым цирковая комедия «в первооснове своей <…> построена на традиционных элементах итальянской импровизованной комедии»[[123]](#footnote-124). Характерно и такое высказывание самого Радлова, относящееся к значительно более позднему времени и отчасти проясняющее его понимание актерской техники итальянских комедиантов: «Для меня итальянская “комедия масок” связывалась органически и неразрывно не только с фолиантами русских и итальянских сценариев, но и с трудом и потом живых талантливых и обаятельных циркачей, в неразрывной дружбе с которыми я прожил два чудесных года»[[124]](#footnote-125).

Выходец из Студии на Бородинской, Радлов в период режиссерского становления испытал на себе сильнейшее влияние идей русского театрального традиционализма. Однако, если в Студии различные недраматические умения (в том числе акробатические) разрабатывались с точки зрения их пригодности драматической сцене и являлись скорее лабораторными опытами, то Радлов своей задачей поставил именно создание театра. Он отказался от «циркизации» драматического актера и направил свои усилия на то, чтобы увязать в рамках драматического спектакля актеров с различными навыками.

{51} Введенные в драматический спектакль цирковые артисты, за исключением клоунов, не понимали маску как художественную категорию, не знали связи актер — роль, были чужды театральной образности. Да и клоуны, естественно, не были актерами комедии дель арте, на традицию которой ориентировался Радлов; их искусство строилось, в основном, на выверенных (как любой цирковой номер) гэгах. Сами цирковые артисты весьма туманно представляли себе, что такое комедия дель арте. А. С. Александров (Серж) вспоминал: «Впервые на этом собрании [по поводу организации Народной комедии. — *А. С*.] я и все мои товарищи услышали от Радлова об итальянской комедиа-дель-арте, о спектаклях с импровизированным текстом, который создается актерами в процессе репетиций и потом может изменяться и дополняться во время спектаклей, и о том, что ряд актеров в таких спектаклях должен владеть акробатической техникой и уметь вовремя и кстати применять элементы цирковой клоунады»[[125]](#footnote-126). Для Александрова вопрос о комедии дель арте — это вопрос использования цирковых элементов в актерской технике. Понятно, всерьез никакое воссоздание актера комедии дель арте в театре Радлова не предполагалось.

Решение проблемы несовпадения необходимого и имеющегося Радлов искал на путях стилизации: «Удачно использованы режиссером отдельные номера цирковых артистов, которым придан характер lazzi, старой итальянской комедии»[[126]](#footnote-127). Однако стилизации, даже самой удачной, было недостаточно для превращения циркового номера в полноправную, открытую для связей с другими часть драматического спектакля.

Радлов стремился создать цельное представление, в котором цирковые элементы были бы нужными и единственно возможными в реализации конкретного сюжета. «Цирковые движения диктуются действием, вызываются необходимостью, в чем зритель остается вполне убежденным»[[127]](#footnote-128).

{52} Фабульное оправдание цирковых элементов вообще крайне характерно для первых опытов циркизации театра. В случае с Радловым интересно то, что драматургическая опора для него была не просто важна, но определяюща. Авторство спектакля Радлов отдавал драматургу: «Цельное, творческое, конструктивное искусство театра — в руках драматурга — автора спектакля»[[128]](#footnote-129). Работа драматурга для Радлова — это в первую очередь работа со словом. В его высказываниях разных лет отчетливо просматривается внимание, любовь к слову. Даже рассуждая об импровизации, Радлов имел в виду в первую очередь импровизацию словесную, которая в его описании более походила на работу литератора: «Словесная импровизация имеет свою очень определенную и очень трудную технику. Импровизирующий актер должен поразить нас обилием речи, жонглировать материалом слова; очень грустно, если он только выразит “своими словами” какую-нибудь мысль»[[129]](#footnote-130). Технику словесной импровизации Радлов определял следующим образом: «Техника эта очень родственна большой науке, которую знали древние (Квинтилиан, Цицерон) под названием “elocutio”, третьего отдела риторики. Пользуясь многовековым опытом античных учителей риторики, мы можем привить актеру-импровизатору качества, ему необходимые: строгую конструктивность речи, применение четко выделенных приемов построения фразы, жонглирование синтаксическим строем изумляющего обилия речи, фейерверка слов, фонтана синонимов»[[130]](#footnote-131).

Сразу заметим, что столь виртуозного мастерства словесной импровизации актеры Народной комедии, конечно, не достигли. Благосклонно относившийся к театру В. Н. Соловьев писал в одной из своих рецензий, что представители цирка «проявили много веселья и остроумия в установлении окончательной редакции импровизованного текста»[[131]](#footnote-132). Однако сам Радлов спустя несколько лет признавался: «Актеры “Народной комедии” знали его [искусство словесной импровизации. — *А. С*.] только интуитивно и {53} ощупью»[[132]](#footnote-133). А А. И. Пиотровский в крайне доброжелательной статье с горечью писал: «Так обидно бывает иногда за тонкий сценический рисунок, безбожно разрушаемый вялым диалогом. Еще хуже того явные пошлости из клоунского репертуара»[[133]](#footnote-134). Повысить культуру импровизационного слова театр так и не смог, в результате чего в скором времени изрядно сократил использование словесной импровизации.

Стоит вспомнить и тот факт, что Радлов за несколько лет до создания Народной комедии выступил переводчиком «Близнецов» Плавта, то есть человеком, умеющим работать со словом и ценящим его. Такое отношение к слову у Радлова сохранилось навсегда. Спустя полтора десятка лет, во времена, когда примат литературы в театре был окончательно установлен, Радлов, не кривя душой, писал: «Я должен особенно подчеркнуть те два года, когда я работал в созданном мною Театре народной комедии (1920 – 22) по тому, казалось бы, случайному обстоятельству, что большинство поставленных пьес были сценарии, мною лично сочиненные и затем импровизованно разыгранные актерами. С этих пор и навсегда в режиссерской работе для меня наиболее органическим и естественным был теснейший союз постановщика с драматургом, союз режиссерского замысла с авторским. Вероятно, эти два года научили меня настолько органически-естественно рассматривать режиссера и драматурга как союзников (чей общий замысел противопоставляется воле актеров и вниманию зрителей), что с тех пор не мог ни разу соблазниться лаврами режиссера, опрокидывающего в своей постановке первоначальный основной и органический замысел драматурга»[[134]](#footnote-135).

Все это так, но Народная комедия начиналась не с пьес, а со сценариев. Фабула и маски ее спектаклей были в гораздо большей степени театральной природы, чем литературной.

В отличие от перевода Плавта, в сценариях Радлов не оттачивал каждое слово. Их сомнительная литературная ценность очевидна. {54} Например: «В Вене, Нью-Йорке и Риме / Чтут мой набитый карман, / Чтут мое громкое имя — / Я — знаменитый Морган»[[135]](#footnote-136).

Соединив в себе режиссера и драматурга, Радлов оказался свободен от воли автора-драматурга и почти полностью посвятил себя созданию сценического текста.

В «Невесте мертвеца» центральной становилась сцена, где матрос с товарищами изображали выходцев с того света и всячески пугали Болваниуса, незадачливого жениха дочери Моргана Елизаветы — в результате чего все заканчивалось письменным отказом доктора от намерения вступить в брак. Сцена одурачивания Болваниуса была главной в спектакле и по относительной величине, и по значению — именно такая ситуация давала наибольшие возможности для демонстрации умений цирковых артистов. Сцена включала в себя и жонгляж, и фокусы, и акробатику. Показательно, что видовая особенность цирка — встреча с исключительным — была реализована в спектакле конструктивно: цирк полностью овладевал сценой именно для воплощения на ней невероятных событий. Для решения подобной задачи цирковые средства были наиболее подходящими.

В основе всех первых спектаклей Народной комедии лежали сценарии, ориентированные на итальянскую комедию масок; герои-маски реализовывали свои цирковые умения в поступках, не просто оправданных фабулой, но ею подготовленных и являвшихся единственно возможными в сложившихся обстоятельствах; цирковое мастерство не характеризовало маски, но давало им дополнительные выразительные возможности.

Ориентация на старинные театральные системы — в первую очередь, комедию дель арте — рецензенты обнаруживали в спектаклях Народной комедии без труда: «“Обезьяна доносчица” основой имеет <…> “схему переодеваний”»[[136]](#footnote-137). Во «Второй дочери банкира» действовали те же маски, что и в «Невесте мертвеца». «В основу третьей постановки этого театра — “Султан и черт” — положен фрагмент старинной цирковой пантомимы, основной сценический прием которого заключается в роли черта, соединяющего, {55} вопреки воле отца, сердца молодых любовников»[[137]](#footnote-138). Автор первого очерка, посвященного двухлетней истории Народной комедии, художник Студии на Бородинской А. В. Рыков так определял основные элементы, заимствованные театром у комедии дель арте: «Работая над пьесами типа dell‘arte, театр использовал лишь приемы, составляющие главную ее ценность: сценарий, традиционное соотношение масок, композиция фигур на площадке, слово как завершающий момент напряженности действия, и, наконец, импровизация, то есть комбинирование ряда сценических приемов, заранее известных. Традиции театра масок выразились пьесами Сергея Радлова “Невеста мертвеца”, “Обезьяна — доносчица” и “Удачный обман” и отчасти комедией Вл. Н. Соловьева “Проделки Смеральдины” и К. М. Миклашевского “Шестеро влюбленных”»[[138]](#footnote-139). (В. Н. Соловьев и К. М. Миклашевский появились в театре во втором сезоне.)

Необходимо иметь в виду, что классические маски соседствовали в спектаклях Народной комедии с новыми, заимствованными из современности. В старые мехи вливалось новое вино, спектакли Народной комедии были современными, даже сиюминутными. Критики оценивали это их свойство положительно — и не только из-за злободневности куплетов. В. Н. Соловьев писал о «Невесте мертвеца»: «Чередование традиционных театральных персонажей с героями сегодняшнего дня сообщило всему спектаклю характер преувеличенной пародии и облегчило работу режиссера над созданием импровизованного текста»[[139]](#footnote-140). В удачном соединении разноприродных элементов видел достоинство спектаклей и Е. М. Кузнецов: «Смешение итальянских масок с масками современности, внесение в комедию — помимо цирковых движений — также и начал пластично-пантомимных (объяснение банкира с дочерью на балконе или сцена доктора с бабушкой Елизаветой, так живо воскресившая Combat de coqs французского театра кукол), исполнение ролей в тонах и бытовых, и преувеличенного гротеска, наконец, условность декоративной живописи художника Ходасевича [так {56} в тексте. — *А. С*.] — вот, что делало комедию столь острой»[[140]](#footnote-141). Он же особо отмечал «созвучие настроению дня», поясняя свою мысль такой сценой из «Невесты мертвеца»: «К примеру, сцена сватанья доктора, гоняющегося лишь за кошельком банкира. Банкир холодно прерывает речи о любви деловитым вопросом: “Ваш заработок в день и основной капитал?” — и, поспешно выхватив чековую книжку, лихорадочно суммирует итоги»[[141]](#footnote-142).

Несмотря на этот грубый, плакатный ход, спектакли Народной комедии, видимо, все-таки не были примитивной агиткой: такие критики, как К. Н. Державин, А. И. Пиотровский, В. Н. Соловьев, находили в них собственно театральное содержание, лишь вскользь упоминая о злободневности постановок. Стоит обратить внимание на формулировку Кузнецова: «*созвучие* настроению дня»; был у него и такой оборот: «Эта политичность, сегодняшность, отлитая в шутку-карикатуру, со смехом бросаемая в публику маской сатира с растянутым до ушей ртом — это и есть та подлинная революционность театра, *хотя и намеком*, но блестяще воплощенная цирковой комедией»[[142]](#footnote-143) [выделено мной. — *А. С*.]. Почему же при наличии элементов явной политической сатиры (чего стоят частично уже приведенные куплеты банкира: «Нынче на биржу пора мне, / Нечего время терять — / На драгоценные камни / Буду я негров менять»[[143]](#footnote-144)) критика не рассматривала спектакли как агитационные, а постоянным зрителем театра были «деклассированные элементы» и дети[[144]](#footnote-145)? Потому, видимо, что низовая, народная традиция, восходившая к итальянским комедиантам, была сатирической по природе, {57} но абсолютно внеклассовой и в политическом смысле «несознательной». С другой стороны, цирк, привлеченный в театральный спектакль (как не раз случится в будущем), не мог взять на себя задачу политической агитации в силу специфики собственной образности: сальто — это только сальто, фокус — это только фокус, они самодостаточны и недополнимы как вещь в себе, их содержание — они сами, они не могут значить больше того, что они есть.

В этом смысле наиболее показателен «Султан и черт», «построенный», по словам А. И. Пиотровского, «на феерии и чисто механических фокусах»[[145]](#footnote-146). Активное их использование — было, с одной стороны, стилизаций «под восток» (действие спектакля происходило в сказочной восточной стране), с другой — средством создания своеобразной таинственной атмосферы, в которой размывались резко сатирические черты Купца, «обладателя многих заводов, изготовляющих автоконьяк, и сватающегося за дочь повелителя восточной страны прекрасную Заиру»[[146]](#footnote-147). Практически все рецензенты признавали, что спектакль этот уступал другим постановкам театра — но не из-за отсутствия или невнятности своей агитационной направленности. Е. М. Кузнецов обронил, что, говоря о цирковой комедии, он не имеет в виду этот спектакль[[147]](#footnote-148). Отмечал недостатки «Султана и черта» и В. Н. Соловьев, видя их в несогласованности различных частей постановки[[148]](#footnote-149). Не было удачно на этот раз, по мнению Соловьева, и оформление В. М. Ходасевич: «Газ, тюль на каркасе сообщили многим костюмам ту рафинированную фееричность, которая подходит к стилю театральных турецких представлений XVIII века в манере Седена и Сент-Фоа и мало соответствует духу народной импровизованной комедии, фактура сценического убранства которой требует определенной жесткости и упругости»[[149]](#footnote-150).

{58} «Султан и черт» был единственной попыткой Народной комедии создать феерию. Попыткой, признанной неудачной. Причин тому было несколько. Во-первых, феерия требовала стилистического единства исполнителей. Во-вторых, отмеченная Соловьевым «исключительная изобретательность» Радлова[[150]](#footnote-151), ставка на постановочный прием шли вразрез с масочной традицией, которой спектакль принадлежал.

Была и еще одна причина этой неудачи театра. По воспоминаниям А. С. Александрова (Сержа), пьеса «Султан и черт» «возникла на основе сценария старой цирковой пантомимы-феерии “Зеленый черт”»[[151]](#footnote-152). Спектакль Радлова был попыткой «растянуть» цирковую пантомиму до размеров театрального спектакля. Чудеса и феерия попали на театральную сцену, но спектаклю была необходима интрига и увлекательная фабула, а как раз этого цирковая пантомима и не могла дать.

Постановка «Второй дочери банкира» вновь делала ставку на актера и его цирковое мастерство. Как наиболее удачные моменты спектакля критик описывал сцены, лишенные постановочных эффектов: «Весьма остроумно, по-гротесковому, сделана сцена общего испуга при появлении сорвавшегося с цепи медведя, шкура которого помогает потом бесстрашному итальянцу Леонардо добиться руки прекрасной Елены, банкирской дочери.

Занимательно поставлено демонстрирование этой последней своего искусства укротительницы грозного зверя, охотно исполнявшего грациозные приказания, вроде следующего: “Мишка, поцелуй меня”.

Конечно, обиженный судьбой почтенный доктор Болваниус и на сей раз остался с носом, что для вящей убедительности символизировано общепринятым жестом шаловливой дочери банкира»[[152]](#footnote-153). {59} А. И. Пиотровский также отмечал «панические прыжки ансамбля в “Дочери банкира”»[[153]](#footnote-154). Наиболее сильным местом, своеобразным know how Народной комедии оставалось цирковое мастерство, умения конкретных цирковых артистов, удачно, а иногда и не очень, связанных друг с другом и сюжетом. Недаром в «Султане и черте» как несомненную удачу отмечали сцену, прямо построенную на цирковом мастерстве: «По-особому был подчеркнут выход второго жениха Заиры, подлинный выход гротескового принца Такашима. Трогательный и прекрасный в своем синем халатике с серебряными разводами, он стоял печальный на эстраде. Разговаривая по-японски и с изумительной ловкостью управляя небольшим мячом, он являл собою чудесное и подлинно театральное искусство востока, которое еще недостаточно осознанно и оценено нами»[[154]](#footnote-155). То же отмечал и К. Н. Державин: «Как на факт замечательного вплетения циркового номера в общий ход действия, укажу на блестящий выход жонглера Такашимы в “Султане и черте”. Его эволюции с мечом на минуту распахнули перед нами ту завесу, за которой скрыты чудеса подлинного японского театрального мастерства»[[155]](#footnote-156).

Характерно, что о цирковом жонглере и Державин, и Соловьев пишут как о мастере театральном. Видимо, в редкие моменты актеры Народной комедии оказывались в состоянии соединить в себе цирковое мастерство с театральной маской. По сути, актер, обладающий такой способностью, и был предметом поисков театра Радлова — новый актер, в совершенстве владеющий своим телом. «Введение в театр цирка явилось необходимым развитием культивируемого в школе Мейерхольда интереса к первичным элементам театральной формы и техники, техники движения прежде всего»[[156]](#footnote-157). При этом Радлов был пленен цирковым искусством как таковым, его прельщали и цирковое мастерство, и цирковая атрибутика. Он не был последователен в воспитании нового театрального актера, да, {60} видимо, и не ставил себе такой цели. Поэтому речь идет лишь о «редких моментах». Но как раз в таком «маленьком моменте, среди общей суматохи, возни и пестроты своей комедии, Радлов одержал несомненную и большую победу»[[157]](#footnote-158). Сцена с Такашимой лучшим образом демонстрирует, что радловская метода соединения театрального спектакля с цирковым актером, наделение циркача театральной маской давала свои результаты — редко, непредсказуемо, но давала.

Уже в «Невесте мертвеца» выделились цирковые актеры, обладавшие явными драматическими способностями. В первую очередь Серж и Дельвари. У обоих обнаружился яркий комедийный талант. О Дельвари В. Н. Соловьев писал как об актере, тяготеющем к принципу сценической игры «буффо»[[158]](#footnote-159), о персонажах Сержа говорилось как о гротесковых образах[[159]](#footnote-160). Из театральных артистов критика ни разу не обошла вниманием К. Э. Гибшмана, в котором рецензентам импонировала высокая техника драматического актера.

Совершенно очевидно, что цирковые акробаты Серж и Дельвари, с одной стороны, и Гибшман, получивший известность как актер Кривого зеркала, — с другой, представляли собой крайние точки, противоположные полюса, между которыми находилась вся труппа Народной комедии. Естественно встает вопрос о взаимодействии столь разных актеров в пределах одного спектакля.

А. И. Пиотровский так оценивал ситуацию: «При основании театра труппа его была сочетанием полярных крайностей сценического мастерства: профессионалы цирка с одной стороны, в высшей степени театральные любители — с другой»[[160]](#footnote-161). Видимо, о единстве актерской техники, о слаженной ансамблевости в первых спектаклях театра говорить не приходилось. Это отмечал и А. В. Рыков: «В первые дни театра несомненно чувствовались тяготения акробата {61} к быстрому, но короткому номеру и стремление актера к медленному темпу длительного спектакля»[[161]](#footnote-162). Самый непримиримый оппонент театра Юрий Анненков не преминул сказать о пропасти, разделявшей цирковых и драматических артистов: «Циркач приходил на сцену с готовыми фортелями, которые и подавались каждый на особом блюде, в привычном цирковом обличии, по концертной системе. <…> В свою очередь драматический актер не был оциркачен и оставался верен канонам своего искусства»[[162]](#footnote-163). По мнению Анненкова, «связующим звеном, очевидно, долженствовал служить принцип словесной импровизации, обязательный для всех участников представления»[[163]](#footnote-164). Но ее качество у цирковых и драматических актеров было различно (вспомним отмеченные Шкловским в спектакле самого Анненкова «отсебятины рыжего в штанах»). Теперь постановщик «Первого винокура» видел это на чужом примере очень хорошо: «отрывистые “репризы” циркачей, родственные остроумию “Листка” или “Петербургской газеты”, и строенная речь драматического актера, стоящего на иной культурной ступени, делали невозможным какую бы то ни было целостность сценической гаммы»[[164]](#footnote-165).

Характерно, что в проблемной статье, посвященной Народной комедии, А. В. Рыков обходит вопрос о словесной импровизации стороной. В этом можно усмотреть нежелание акцентировать внимание на явно слабых сторонах театра, но гораздо более важно, что отказ от рассмотрения этой проблемы в статье, всесторонне описывающей художественные принципы Народной комедии, является косвенным признанием несущественности словесной импровизации для спектаклей театра. Не случайно в дальнейшей практике Народная комедия постепенно отошла от идеи обязательной для каждого участника спектакля словесной импровизации.

Элементом, объединяющим цирковых и драматических актеров, Рыков считал специфическую драматургию Народной комедии: «Ряд написанных для театра пьес, где цирковой номер или являлся завершением напряженности действия пьесы, не нарушая ее {62} сценической композиции, или же сознательно получая значение вставности номера (роль, аналогичная интермедиям Мольера и Гоцци — перебой впечатления для дальнейшего восприятия действия), дал возможность быстро стереть эту грань»[[165]](#footnote-166). Даже Юрий Анненков, считавший, что зритель Народной комедии «жил от трюка до трюка, нисколько не интересуясь ходом пьесы, развитием ее действия»[[166]](#footnote-167), неожиданно заявлял, что «Радлов идет к сюжету и фабулярной занимательности»[[167]](#footnote-168).

Думается, тождественность фабулы и сценического действия и была тем центром спектакля, который удерживал в едином поле разнонаправленные силы цирка и театра. Такая неразрывность обеспечивала спектаклям цельность как стилистическую, так и техническую: каждый актер был самостоятельным элементом спектакля, частичкой, из суммы которых складывалась мозаика всего представления.

Придуманная специально для таких актеров история позволяла вводить в спектакль самостоятельные цирковые номера. Проблема была только в том, чтобы не поменять причину и следствие местами — чтобы вместо циркового номера, оптимально реализующего фабулу, не получить фабулу, искусственно оправдывающую самостоятельный цирковой номер. Видимо, в упреках Ю. П. Анненкова была доля справедливости: «В “Султане” не акробат нужен пьесе, а роль черта сделана с единственной целью ввести акробата. В пьесе “Вторая дочь банкира” не Серж нужен комедии, а роль обезьяны специально приготовлена для Сержа. Еще более очевидно это в комедии “Обезьяна — доносчица”, весь сценарий которой написан лишь для того, чтобы дать возможность гимнасту взобраться под купол зрительного зала»[[168]](#footnote-169). Рецензенты время от времени отмечали то тут, то там вставной характер какого-либо номера и его выпадение из спектакля.

В первых спектаклях Народной комедии цирковые актеры получали возможность существовать в привычной им системе координат циркового номера. Задача объединения цирковых номеров {63} и театральных масок целиком и полностью лежала на драматурге — режиссере.

Самое главное — место и роль в спектакле циркового элемента, который не должен был иметь самостоятельного значения и завершенности номера. Он был необходим для воплощения фабулы и значение имел только в ее контексте. В. Б. Шкловский видел в этом ориентацию Радлова на комедию дель арте: «Радлов, как эпигон итальянской комедии импровизации, пока что пытается развернуть действие комедии только материалом цирковых трюков»[[169]](#footnote-170). Однако столь значительная роль фабулы, бывшей источником всего сценического текста, ее главенствующая роль в организации действия и продвижении его позволяют усмотреть связь и со старейшей театральной системой — античным театром. Так или иначе театральность Народной комедии уходила корнями в многовековую историю европейского театра. Параллели Народной комедии и античного театра находил А. И. Пиотровский, само обращение театра к искусству цирка расценивавший как глубоко традиционалистское по духу. «Вся трудность здесь в органическом слиянии драмы и цирка, в том, чтобы цирковые трюки высыпались как зерна из налившегося колоса драматического напряжения. Аристофан достигал этого, употребляя акробатику, как разрешение дошедшего до апогея внешне и внутренне комического положения. То же делал Гоголь, закончивший второй акт “Ревизора” кувырком Добчинского “с небольшой нашлепкой на носу”»[[170]](#footnote-171). Сравнение Народной комедии с Аристофаном и Гоголем не носило комплиментарного характера, речь шла о принципах. Реальный же уровень работ театра Пиотровский не завышал: «“Невеста мертвеца” далеко не безупречна: основные трюки ее выпадают из общего рисунка»[[171]](#footnote-172).

Главной проблемой оставался цирковой актер, с блеском демонстрировавший свое профессиональное мастерство, но не умевший вне такой демонстрации существовать. Несмотря на ее нерешенность, {64} критики считали первые опыты Народной комедии удачными. Анализировали причины успеха театра. И все-таки Радлов счел необходимым опубликовать «Ответ друзьям», чтобы внести ясность в вопрос о том, что же предопределило успех его театра. На первое место Радлов поставил теоретическую мысль о театре последних десяти лет; второй значится счастливая случайность — появление в ПТО циркового артиста Козюкова; собственные заслуги — удачные сценарии — стоят на третьем месте; четвертое занимает выразительность костюмов и декораций; и последнее — дарования артистов. И хотя все перечисленное так или иначе возникало в критике «друзей», ответ писался для того, чтобы педалировать главную причину успеха, главный элемент Народной комедии: «Наши рецензенты не заметили главного участника наших побед — чуткую, шумную, несносную, очаровательную “итальянскую” публику. Они не поняли, что основной источник вдохновения моих артистов — это рев, вой, рукоплескания, топот задорных, требовательных и восторженных зрителей. <…> Наша публика — истинно народная аудитория и детская, тех дерзких смелых детей, которые выросли в шумах и выстрелах наших грандиозных головокружительных исторических дней»[[172]](#footnote-173).

Нужно заметить, что участие публики в театральном спектакле было для Радлова принципиально всегда. Еще в 1918 году режиссер писал: «Запрещение аплодисментов у Станиславского есть серьезный урон истинно театральному чувству и узаконение разобщенности актера и публики. <…> Ведь *обращение к публике*, этот нерв комедии, еще аристофановой, изгнан нашим натурализмом, и актеру не позволено радостно отвечать на голос зрителей. А в этом их разговоре — жизнь театра, теперь загнанная в цирки, презираемые “чистой публикой”»[[173]](#footnote-174). Характерно, что неудовольствие Радлова вызывал не только натуралистический театр, но и сама публика, таким театром воспитанная: «Что может быть более деревянного и косного, чем наши посетители премьер, вернисажей и концертов, которые боятся выразить свой восторг, не прочтя {65} предварительно фельетона Бенуа или статьи в Аполлоне? Наша столичная — простите за анахронизм! — чопорность есть худший вид провинциального жеманства»[[174]](#footnote-175). Желание «воскресить» в своем театре комедию дель арте — Радлов это хорошо понимал — не могло бы быть реализовано, если бы этот театр не воспитал публику, аналогичную зрителям итальянских комедиантов.

Железный зал Народного дома заполняли отнюдь не театралы со стажем. Можно сказать, что из цирка режиссер привел в свои спектакли не только актеров, но и публику.

О том, что такое цирковой зритель, размышлял на страницах «Жизни искусства» К. Н. Державин. Выводы его были неутешительны: «Зритель цирка — это, пожалуй, самый худший зритель из всех, какие только возможны. Он занят исключительно *разглядыванием* свершающегося — и дальше разглядывания ему, по совести, идти незачем»[[175]](#footnote-176). Публика, привыкшая открыто выражать свои чувства, практически не стесняющая себя правилами поведения, конечно, без затруднения шла на установление непосредственного контакта с актерами — именно это приветствовал Радлов. Но такая публика таила в себе проблемы. Сложно представить, что «папиросники Петроградской стороны» хоть в какой-то мере осознавали эстетический смысл спектаклей, как осознавали его блестяще образованные критики Народной комедии. Парадоксальность ситуации заключалась в том, что без этой публики театр просто не смог бы существовать, а такая публика, в силу своей театральной необразованности, даже приблизительно не понимала истинный театральный смысл спектаклей. Ее безмерно радовали кувырки, кульбиты и гэги, но она даже не подозревала, что современные театральные спектакли могут строиться по-другому.

Вряд ли можно рассматривать работу Народной комедии как попытку привлечь в театр пролетарскую публику. Недаром же А. И. Пиотровский, отмечая глубокую народность приемов и деталей Народной комедии, признавал, что широкие массы этот театр не посещают[[176]](#footnote-177). В зрительном зале Народной комедии впервые {66} обозначилась проблема, ставшая позднее общей для всех опытов циркизации театра: пролетариат эти опыты наотрез отвергал.

Эксперименты Народной комедии являлись завершающим этапом традиционалистских исканий, на котором была предпринята попытка увидеть в театрально необразованной, цирковой по природе публике старого доклассицистского зрителя — для окончательной реконструкции на современном этапе театральной системы комедии дель арте.

Неправомерность такой подмены ограничивала образность и язык театра. Думается, здесь была одна из причин, по которой уже через полгода после открытия театр стал разворачиваться в другую сторону.

В июне 1920 года на открытой сцене Зоологического сада, куда на лето переехал театр Радлова, состоялась премьера пьесы М. Горького «Работяга Словотеков», ставшая первой и последней попыткой сатирического злободневного спектакля. К сожалению, полное отсутствие описаний спектакля в немногочисленных рецензиях (речь шла в основном о пьесе)[[177]](#footnote-178) не позволяет представить, как было организовано сценическое действие. Можно лишь предположить, что актеры Народной комедии, столкнувшиеся с новой для них драматургической эстетикой, с ролями, тяготеющими скорее к карикатурной характерности, чем к маске, должны были испытывать некоторые затруднения. В любом случае — пьеса явно противоречила отработанной в театре системе, позволявшей использовать законченные цирковые номера.

В том же июне месяце труппа Народной комедии во главе со своим режиссером приняла участие в постановке, также для себя совершенно нетрадиционной. В открывшемся Театре Домов отдыха на Каменном острове был показан спектакль «Блокада России». Эта постановка не без основания всегда помещалась в ряд массовых зрелищ и празднеств, столь популярных в 1920‑м году.

Помимо актеров Радлова в массовых сценах были задействованы красноармейцы. По мысли режиссера, они своими организованными действиями, пением Интернационала должны были создать образ монолитности народа Страны Советов, но, по признанию {67} А. И. Пиотровского, «актеры существовавшего в те годы “Театра Народной комедии” цирковым мастерством своим, конечно, затушевали действия красноармейцев, составлявших массу — “хор”»[[178]](#footnote-179). Впрочем, это было неудивительно — эффектные номера цирковых артистов, конечно же, привлекали всеобщее внимание.

В описании В. М. Ходасевич[[179]](#footnote-180) отчетливо просматривается номерная структура зрелища. Сцены практически друг с другом не связаны. Не видно и какого бы то ни было развития действия. Каждая сцена закончена в себе и длится лишь по мере реализации того или иного аттракциона (менее чем через три года после премьеры «Блокады России» в знаменитой статье С. М. Эйзенштейна это слово обретет новый смысл; для спектаклей, предшествовавших «Монтажу аттракционов», оно может быть употреблено в своем традиционном значении — *эффектный, привлекающий внимание публики номер цирковой программы*). Обращает на себя внимание и то, с каким мастерством и с какой содержательностью использованы в спектакле вода, островки, деревья, становящиеся снарядами цирковых артистов.

Спектакль строился в основном по изобразительному ряду, «на сцене сравнительно мало разговаривали»[[180]](#footnote-181). В силу величины пространства актеры были лишены таких традиционных для драматического театра средств выразительности, как слово и мимика. Но цирковым актерам это, видимо, нисколько не мешало, они выражали себя, как привыкли это делать, — через движение и жест.

Любопытна образность этого спектакля. Вероятно, нельзя было *узнать* лорда Керзона в небольшой фигурке на ялике, но из комментариев к действию можно было *знать*, что это лорд Керзон. Зрительское знание персонажа накладывалось на конкретные акробатические трюки: двойное сальто с падением в озеро с точки зрения цирка самоценно, в спектакле же такое сальто проделывал польский генерал, в результате чего падение в воду становилось {68} аллегорией его поражения. Зритель непосредственно участвовал в формировании образности спектакля.

«Блокада России», представленная в основном актерами Народной комедии, показала, что цирковая техника со свойственным ей приматом движения наилучшим образом подходила для массового зрелища. Отчетливо проявилась и еще одна важная вещь: оказалось возможно аллегорическое использование циркового номера.

Летние эксперименты Народной комедии свидетельствуют о поиске новых путей. В июне 1920 года Радловым были осуществлены разнонаправленные по сути постановки: «Работяга Словотеков» отчетливо тяготел к привычному драматическому театру, «Блокада России» — решалась исключительно цирковыми средствами.

Сезон 1920/21 годов обозначил новый этап Народной комедии. Как раз перед его открытием начавшаяся в печати еще зимой дискуссия о театре и цирке достигла апогея. Призыв Ю. П. Анненкова повернуться лицом к цирку, прозвучавший в статье «Веселый санаторий», был услышан. («Спешите в цирк — он заменит вам санаторий. <…> Цирк — наилучший санаторий для застарелых и хронических горожан»[[181]](#footnote-182)). Для людей, задавленных урбанистической жизнью, сжатых в тисках цивилизации, оторванных от природы, переставших ощущать полноту жизни, было найдено место, где бы можно было воспрять и духом, и телом, — цирк, где «в вас пробуждается угасший темперамент, крепнут нервы, подхлестывается темп кровообращения, и вы выходите из цирка, как после хорошей грязевой ванны или утренней прогулки по взморью, с запасом веселья и бодрости»[[182]](#footnote-183).

Анненков высмеивал высокомерие завсегдатаев театральных залов: «Но вы с иронической улыбкой проходите мимо цирковых плакатов, ибо вас с детства учили посещать только драматические и оперные театры. Цирк — не искусство, твердите вы. Глубочайшее заблуждение! Искусство цирка — одно из самых тонких и великолепных искусств!»[[183]](#footnote-184)

{69} В следующем номере «Жизни искусства» разговор о цирке был подхвачен В. Б. Шкловским, задавшимся целью выяснить, что же есть цирк, из чего он сложен и на чем строится. Шкловский разделил цирковое представление на три составные части: «1) фарсово-театральную часть (у клоунов), 2) на часть акробатическую, 3) на представление со зверями»[[184]](#footnote-185). При этом сразу отделил первую из них от второй и третьей, заявив, что акробатика, дрессура — «все это не состоит в искусстве». Определяющим приемом циркового представления Шкловский считает затруднение: «В цирковом действии есть и всегда есть, нечто большее: цирковое действие трудно. Цирк — весь на затруднении»[[185]](#footnote-186). И тут же, сравнивая цирк с театром, он замечает: «Театр имеет другие приемы, кроме простого затруднения, поэтому он может обходиться и без него»[[186]](#footnote-187). Главное внимание Шкловский уделял проблеме композиции: «Цирковая затрудненность сродна общим законам торможения в композиции. Так, например, инструментовка стихотворения на определенные звуки, благодаря чему произведение приобретает характер скороговорки, но больше всего цирковой прием “трудности” и “страшности”, как одного из видов трудности, с сюжетным торможением, когда герой ставится в трудные положения борьбой чувств, например, борьбой между чувством любви и долга. Акробат преодолевает пространство прыжком, укротитель зверя побеждает зверя взглядом, силач тяжесть усилием так, как Орест преодолел любовь к матери во имя гнева за отца. И в этом родство героического театра и цирка»[[187]](#footnote-188).

После статьи Шкловского в разговоре о цирке наступает временное затишье. Вновь интерес к этой теме пробуждается через несколько месяцев, «подогретый» спектаклями Народной комедии. Статья А. Г. Мовшенсона как бы подхватывает мысль Шкловского о затруднении, но теперь оно рассматривается не как композиционный прием, а как сущностное содержание циркового номера: «Акробатика цирковая есть раньше всего сама по себе и сама в {70} себе. В самом преодолении трудности»[[188]](#footnote-189). Этому принципу представления противопоставлено театральное искусство: «Театр, легкое видение жизни, неважно кем и как созданный, театр работы не знает и знать не должен. <…> Театр показывания преодоленной трудности, подчеркивания ее не выносит: легкость должна казаться прирожденной и естественной»[[189]](#footnote-190). Несколько экзальтированное отношение к театру — «легкому видению жизни» мешает Мовшенсону столь же четко, как и в случае с цирком, определить, что же является содержанием театра. И тем не менее здесь впервые предпринята попытка осмыслить использование театром цирковых элементов — акробатики. «Наше время поставило очень интересный вопрос: могут ли представители цирковой акробатики играть в театре, не изменяя принципам своего искусства, раз об искусстве зашла речь, сохранившего в полной чистоте, и не утратившего традиции, так как цирк требует раньше всего техники и владения телом, того, что в театре теперь встречается очень редко»[[190]](#footnote-191).

Определяя отличия цирковой акробатики от театральной, Мовшенсон приходит к выводу: «Акробатика в театре есть средство, средство усилить выразительность данного положения, акцентировать его, но сама по себе она в театре не существует»[[191]](#footnote-192). Такое четкое отношение к границам разных искусств было присуще многим театральным деятелям того времени — как правило, в спорах со сторонниками объединения цирка и театра в новой форме зрелища. Прежде всего, как уже говорилось, так считал Мейерхольд: «Современный драматический артист, умирая на сцене, знает короткий, скучный, маловыразительный акт конвульсии, столь натуралистически примитивный, а какой-то китайский актер подбрасывает свое тело в воздух, как эквилибрист, и только после этой “шутки, свойственной театру”, он дает себе волю бросить себя плашмя на сценическую площадку»[[192]](#footnote-193). В отличие от Мейерхольда, {71} А. Г. Мовшенсон сначала ограничился механическим противопоставлением цирка театру по принципу трудно — нетрудно. «Если актер кувыркается или прыгает, или влезает на столб и спускается по веревке в театре, он должен показать, что это *нетрудно*»[[193]](#footnote-194). Но чуть позже и он выскажется вполне определенно: «Театральная акробатика отлична от чистой акробатики, поскольку в этой последней заключается и смысл, и содержание ее, а театральная акробатика только украшение, завиток орнамента»[[194]](#footnote-195). На фоне справедливой оценки цирковой акробатики, акробатика театральная как завиток орнамента выглядит все же не вполне убедительно. Есть некоторая умозрительность и в определении места, которое отводит Мовшенсон акробатике в театре. Он настаивал на том, что театральный актер должен скрывать свою техничность: он может использовать кувырки и кульбиты, но как бы невзначай. Последующая история театра, и в первую очередь биомеханические опыты, доказали, что театральный актер может демонстрировать свою техничность без ущерба для театрального смысла спектакля. Тогда же, на пороге великих театральных открытий, это было не столь очевидно.

На первый взгляд, неожиданно статья Мовшенсона об акробатике заканчивалась пассажем, посвященным клоунаде. Но это весьма показательно. Все деятели театра, обращавшиеся к цирковому искусству, всегда строго разграничивали — акробатику и клоунаду. Вообще, циркизация театра имела две равноправные параллельные линии — опыты в сфере актерской техники с привлечением акробатических элементов и использование в театральных спектаклях клоунской маски. Последнее было возможно только при признании исторической и эстетической связи между клоунскими и театральными масками. «Существует, однако, связующее звено у цирка с театром — это клоун, рыжий <…>. Но на мой взгляд клоун скорее явление порядка театрального, нежели циркового»[[195]](#footnote-196). Таким образом статья А. Г. Мовшенсона обозначила ключевые проблемы еще только начинавшейся циркизации театра.

{72} Затем одна за другой в «Жизни искусства» появились две статьи К. Н. Державина. В его посылках отчетливо просматривается движение в русле мейерхольдовских установок.

Первая статья посвящена проблеме актера. Сразу выдвинут тезис о принципиальном различии цирка и театра: «Искусство театра и искусство цирка далеки друг от друга и, главным образом, по *формам* и технике, им свойственным»[[196]](#footnote-197). Во второй статье: «Наш цирк и наш театр <…> — вполне антагонистичны друг другу»[[197]](#footnote-198).

Анализируя различия, Державин пишет: «Искусство цирка следует оценивать как чисто *демонстративное* искусство, склонное к тому же к отдельным, расчлененным номерам á la варьете»[[198]](#footnote-199). Под «демонстративностью», очевидно, понимается та особенность цирка, при которой любой цирковой номер непременно определенным образом подается, благодаря чему любое сальто из разряда спортивной акробатики переводится в сферу искусства. Развивая эту мысль, можно сказать, что искусство цирка — это и есть искусство демонстрации. Однако сам Державин более склонен подходить к цирку с театральными мерками. Такой подход во многом предопределяет выводы, которые арифметически складываются не в пользу цирка. Точнее — цирк в статье Державина приобретает вид примитивного, недоразвитого театра. «Результат циркового представления — ряд слагаемых без суммы; театрального представления — идеально построенная задача, возведенная в степень»[[199]](#footnote-200). Склонность цирка к демонстрации, а цирковой публики — к разглядыванию воспринимаются Державиным негативно. Так позиция Державина неожиданно сближается со взглядами Мовшенсона: ведь, по сути, идеально построенная задача — всего лишь параллель к возвышенному сновидению. Главное и там, и там — базовое деление цирка и театра на «низкое» и «высокое» искусство.

Несмотря на высокомерное отношение к цирку как искусству, Державин, вслед за Мейерхольдом, призывает театральных актеров {73} к овладению цирковой техникой: «“Циркачи” обладают прекрасной техникой движения и вполне достойны обучать ей наших актеров», — и заканчивает статью высоким слогом: «Цирк таит в себе много свежей и юной бодрости, и перед актером, который возьмет его к себе в учителя, откроются пути в новые, чудные страны»[[200]](#footnote-201).

Есть видимое противоречие между «заданным» превосходством театра и призывом учиться у «низкого» цирка. Оно возникает от того, что цирковая техника видится аналогом техники средневекового гистриона или актера комедии дель арте. Однако любая подмена в искусстве неплодотворна. Поэтому неудивительно, что традиционалистское мышление, открывшее для театра цирк, именно «с цирком» зашло в тупик. И уже в совсем недалеком будущем новые художественные течения, уходящие своими корнями в футуризм, отметающие саму идею «высокого» и «низкого», потеснят традиционализм, открывая все новые и новые возможности использования в театральном спектакле цирковых элементов. На этот раз как собственно цирковых.

Находясь в рамках традиционалистского мышления, Державин не мог усмотреть реальной художественной перспективы заимствования театром у цирка чего-либо кроме акробатической техники. Номерная структура, подлинное преодоление трудности, клоунада как средство стирания границ между актером и ролью буквально взорвут театральное искусство в спектаклях левых режиссеров. Державин же считает, что, сближая цирк и театр, «можно только подсказать тот или иной трюк и скомбинировать ряд шуток так, чтобы выявить каждую с наивыгоднейшей стороны»[[201]](#footnote-202). И в финале статьи: «Там, где встает задача слияния двух стилей игры — цирка и театра, — это таит в себе непустяшное поражение»[[202]](#footnote-203).

Статьи о цирке и театре начала 1920‑х годов обнаруживают определенную неустойчивость параметров соотнесения этих искусств. Дело осложнялось тем, что и по поводу театра единого понимания не было. Но они демонстрируют, насколько плодотворным {74} в теоретическом плане было обращение театра к цирку — ведь в поиске различий между ними точнее и продуктивнее определялись собственно театральные границы и собственно театральная специфика.

Дискуссия в «Жизни искусства» с особой отчетливостью выявила противоречия в понимании театра именно на фоне понимания цирка. Так, Мовшенсон предположил, что «есть, очевидно, закон, по которому исполнитель, воспринимаемый зрителем как телесно ощутимый человек, должен показать недоступное другим уменье»[[203]](#footnote-204). Мысль о цирке, как о месте, где происходит встреча с исключительным, была для того времени оригинальна и нова. Но в той же статье можно прочитать и о «какой-то нетелесности человека [актера. — *А. С*.] в театре».

С новой стороны взглянул на взаимоотношения театра и цирка А. И. Пиотровский, предложивший рассматривать цирк в контексте комедий Аристофана, Шекспира и Гоголя. «Цирковые номера статуарны и закончены в себе; но такова же сама природа смеха и природа подлинно театральной комедии. Так, статуарна более чем на 2/3 комедия Аристофана, по технике насквозь цирковая, Шекспир с полуакробатической “Двенадцатой ночью” и вплоть до “Ревизора”, театральный смысл которого остается затемненным реалистическими традициями»[[204]](#footnote-205). Эти слова А. И. Пиотровского стали выражением устойчивого представления о корневом родстве цирка и театра. Но если обычно подобная точка зрения распространялась только на актерское искусство[[205]](#footnote-206), то Пиотровский говорит о генетическом родстве циркового номера и театральной комедии. Именно это позволяло ему настаивать на глубокой, исконной театральности Народной комедии: «Обезьяна, влезающая на балкон зрительного зала в “Обезьяне доносчице”, панические прыжки ансамбля в “Дочери банкира”, солдат на раскачивающейся {75} будке в “Пленнике” — все это приемы чисто аристофановские, столь же театральные, как цирковые»[[206]](#footnote-207).

Традиционалистское понимание цирка и его возможного использования в театре в окончательном, отчасти программном виде было сформулировано в большой, опубликованной в двух номерах «Жизни искусства», статье К. Н. Державина под знаменательным названием «Цирк».

Державин исходил из того же положения, что и Пиотровский, — цирк и театр происходят от одного корня. Оживление современного театра возможно при условии возврата к корням, сохранившимся в неприкосновенности в цирке. «Случилось так, что цирк оказался более театром, чем театр сам. Цирк сохранил тенденции и условия театральной выразительности, погребенные сценой в пыли падуг и кулис»[[207]](#footnote-208). Причиной такому положению вещей послужило то, что «цирк ревниво сберег строгий профессионализм своей конструкции, сберег кастовую обособленность мастеров своего дела»[[208]](#footnote-209). Здесь Державин, по сути дела, повторяет слова Пиотровского, констатировавшего приход цирка в театр и объяснявшего это следующим образом: «Цирк, сохранивший по необходимости тайну мастерства — профессионализм, был неизбежно желанен для искусства последних лет, стремившегося к наибольшему опрофессионаленью»[[209]](#footnote-210). Правда, Державин, скорее, призывает к «опрофессионаленью», чем фиксирует его начало: «Цирковая учеба с детства только и может дать положительные результаты. Занимаясь с раннего детства, актер всегда будет мастером-ювелиром, а не только, может быть, и весьма ловким, — жестяником и медником. <…> Будет так: чем больше театр станет присматриваться к цирку, тем явственней осознает он свой дальнейший путь»[[210]](#footnote-211). Именно профессионализм, а точнее, идеальное владение актера своим телом предопределяет для Державина необходимость поворота театра {76} в сторону цирка. Обращение к искусству арены — как путь к возрождению подлинной театральности. «Пресловутая “театрализация” театра — заключается ближайшим образом в его “циркизации”, в его реконструкции по образу и принципам искусства арены»[[211]](#footnote-212). В этой статье К. Н. Державин изобрел слово, ставшее в двадцатые годы расхожим. Термин «циркизация» принадлежит ему.

Позднее этот термин будут использовать с различными оценками и начинять различным содержанием. Для Державина «циркизация» — путь, которым должен пройти театр для выхода на качественно новую ступень своего развития. Речь ни в коей мере не идет о превращении театра в цирк. В связи с этим обращают на себя внимание слова «ближайшим образом», свидетельствующие о насущности задач, но не о конечности цели.

Под «реконструкцией по образу и принципам искусства арены» Державин имел в виду все то же возвращение к старой театральности. «Главнейший формальный признак так называемой театральности: элемент *преднамеренного показывания* и вытекающая отсюда основная линия театрального стиля: манера преувеличенной пародии — цирком сохранены в неприкосновенном виде вплоть до наших дней»[[212]](#footnote-213). Этим формальным признаком Державин объясняет круглую форму арены и амфитеатральность мест для зрителей в цирке: «Надо, чтобы *всем было виднее*»[[213]](#footnote-214). Подобная театральность, по его мнению, сегодня сохранена лишь в цирке. В иные театральные эпохи, эпохи театрального расцвета так же было и в театре: «Так было с просцениумом театра итальянских комедиантов, так было со сценической площадкой староанглийских “Globe” и “Rose”, с помостами средневековых мистериальных действ; оттого Эллада и Рим знали почти или наполовину круговое и ступенчатое устройство мест для зрителей»[[214]](#footnote-215). Цирк видится Державину местом, сохранившим в неприкосновенности старые театральные системы: «Если обращаться теперь к содержанию циркового спектакля, то можно разглядеть, как на это уже указывали некоторые, наличие родства многих цирковых lazzi с шутками, свойственными {77} итальянскому театру масок. В сценариях, опубликованных Bartoli и В. Н. Перетцом, внедрено много тех “игрушек приличных театру”, которые и посейчас живут на арене цирка.

Парное антре клоунов (как, например, братья Джеретти) строится по принципу взаимоотношения двух персонажей: статического и динамического, обманываемого и обманывающего. Это представляет собой также достояние сценариев comedia dell’arte в фигурах двух zanni: Бригеллы и Арлекина. Здесь не было никакого заимствования. Это наследие, несомненно византийского и римского гистрионизма, из которого вырос театр средних и новых веков.

Нельзя обойти вниманием и “рыжего”.

Его знакомая с детства и любимая фигура имеет очень интересных родственников в лице шекспировских шутов и gracioso испанского театра. <…>

Цирк сумел пронести свой традиционный облик через многие годы»[[215]](#footnote-216).

Статья К. Н. Державина окончательно сформулировала одну из важнейших проблем современного театра — циркизация театра стала конкретным предметом поисков и анализа.

В то же время в статье заключено главное противоречие традиционалистского подхода к цирку. Как бы ни хотелось Державину видеть в цирке пратеатр, он им все-таки не являлся, не является и являться не будет. Цирк — самостоятельное зрелищное искусство с собственным предметом, исключительностью, а значит и собственными законами и приемами. И если современного клоуна можно признать родственником дзанни, то искусство акробата совершенно самостоятельно и как таковое нетеатрально — поскольку не предполагает обязательное наличие роли.

Родственность — не есть тождественность, что подтверждает реальная история циркизации театра. Возрождения старинных театральных систем не произошло. Цирк, приглашенный в театр традиционализмом, повел себя там сообразно собственным законам, а не правилам комедии дель арте. Не являясь исторически завершенной зрелищной структурой, цирк не мог быть воспроизведен {78} или воссоздан, он оставался собой. Таким образом нарушался непременный для традиционализма как эстетической системы принцип «возврата» к старинным театральным системам. Техническое усовершенствование современного театрального актера, чем только и мыслилась изначально циркизация, в силу «попутного» заимствования цирковой эстетики, привело и так угасающий традиционализм к эстетическим противоречиям. Будущее циркизации театра выглядело в таких условиях тупиковым. Однако уже к 1922 году отчетливо обозначились тенденции другого подхода к циркизации театра. Это произошло, когда левое искусство признало используемые в театре цирковые элементы собственно цирковыми и с их помощью принялось решать новые театральные задачи.

Эксперименты, связанные с преодоление традиционалистского подхода, осуществлялись уже в Народной комедии. Но в силу различных причин серьезного развития не получили.

Постоянно писавший о спектаклях Народной комедии Е. М. Кузнецов красноречиво назвал свою рецензию на «Приемыша» «Театр занимательности» и почти половину ее посвятил реабилитации занимательного искусства, к которому «у нас в России относятся особенно пренебрежительно»[[216]](#footnote-217). Основания для таких размышлений Кузнецову дал спектакль. В нем разыгрывалась история приемного сына капиталиста — подростка Сержа, по влечению души стремящегося помочь революции. Такая возможность у него появлялась, когда раненый революционер Суарес просил его доставить некие чрезвычайно важные бумаги своим товарищам. На пути Сержа возникали злодеи-полицейские, и только благодаря своей необычайной ловкости мальчик уходил от погони и выполнял возложенное на него поручение.

Сразу обращает на себя внимание то, что никакими приметами спектакль не был связан с комедией дель арте. Традиционные персонажи старой итальянской комедии, под теми или иными именами появлявшиеся во всех предыдущих постановках театра, в этом спектакле не присутствовали вовсе. На смену им пришли социальные маски — революционер, полицейский, капиталист. Уже не театральная традиция, но ритмы новой урбанистической действительности {79} вдыхали в спектакль жизнь. Это особо подчеркивалось местом действия — крупный портовый город реально присутствовал на сцене благодаря декорациям В. М. Ходасевич, «с крайне простыми средствами выразительности давшей изумительную перспективу города в третьем акте пьесы»[[217]](#footnote-218).

Мелодрама значительно расширила жанровый состав масок, до сих пор бывших в Народной комедии исключительно масками комическими. Театр Радлова впервые осмыслял категорию драматического: раненый революционер должен был вызывать уважение и сострадание — раньше зрителей Народной комедии на такие чувства никогда не провоцировали.

Первая мелодрама в Народной комедии обнаружила новые возможности применения цирковых элементов. А. В. Рыков писал, что приемы старой мелодрамы в этом спектакле освежены «введением акробатического элемента»[[218]](#footnote-219). Следуя отработанному принципу использования акробатики как единственно возможного выхода из созданного фабулой положения, Радлов в «Приемыше» ставит акробатическое искусство на службу жанру. Исследователь поэтики жанра С. Д. Балухатый отмечал: «Мелодрама широко пользуется методом противопоставления и смены разнокачественных материалов, проводя этот принцип по всем частям строения пьесы»[[219]](#footnote-220). С помощью акробатики Радлов вводит этот принцип в сферу актерской техники: ловкости и подвижности Сержа, перескакивавшего через бочки, взбиравшегося по канату, прыгавшего вниз с крыши дома, была противопоставлена неуклюжесть полицейских, проваливавшихся под пол и падавших в бочки с водой. Акробатическая техника Сержа сопрягалась таким образом с клоунадой (роль полицейского исполнял Таурек). Следуя законам жанра, Радлов удачно использовал преследующую его театр техническую разобщенность актеров. Их разноприродность была поставлена на службу мелодраме.

Приверженность традиционным театральным построениям соседствовала в спектакле с использованием элементов новейшего {80} искусства. Так, подпольщики-революционеры, полицейские и таинственные бумаги являлись неотъемлемой частью детективно-приключенческого повествования. Погоня, насыщенная трюками и проходившая с головокружительной скоростью, была ударным «аттракционом» спектакля. «Третий акт, который ведется Радловым в бешеном темпе, захватил весь зал и имел наибольший успех»[[220]](#footnote-221). Напряжение, бешеный ритм вызывали ассоциации с кинематографом — тоже «низким», недостойным искусством. В статье Кузнецова недаром появляется слово «бульварность».

«Бульваризация» в «Приемыше» была, конечно же, не случайной. Сам Радлов, формулируя новые устремления своего театра, рядом с привычным афоризмом «залог будущего расцвета — в прошлом»[[221]](#footnote-222) говорит о совершенно других вещах: «Стремительность, только нам свойственная; типы, запечатленные в их гротескном преувеличении; эксцентризм, как новый вид комического мироощущения, созданный англо-американским гением, — все это должно заблистать в нарождающейся народной комедии XX века»[[222]](#footnote-223).

Можно подумать, что приведенный фрагмент принадлежит кому-либо из поздних футуристов. (Любопытно сравнить его с формулой, предложенной три года спустя Л. З. Траубергом: «Американизм = Темп + Грубость + Эксцентризм + Масштаб + Культ века»[[223]](#footnote-224)). Но принципиальное, непреодолимое отличие Радлова от всех авангардных течений — нежелание, да и невозможность разрыва с культурной традицией. Это то единственное и самое главное, что не дает Радлову объединиться с футуристами, которые, по его мнению, в своем «незаконном и нечестном отказе от традиции <…> были и не правы и не новы»[[224]](#footnote-225). По верному определению А. И. Пиотровского, «театр Радлова — плод особой культуры, {81} произведение комплекса театральных, литературных и живописных школ»[[225]](#footnote-226). Неудивительно, что Радлову не удалось на практике примирить традиционализм и футуризм.

Неожиданный гол Радлова в футуристские ворота показывает, что чем больше он предавался циркизации, тем сильнее цирк заявлял о своей самостоятельности, тем сильнее обозначались противоречия традиционалистского подхода к цирку. Цирк готов был «помочь» театру в поиске, но не старых, а новых форм. Сам цирковой материал уводил Радлова от традиционализма.

Еще отчетливее футуристические устремления Народной комедии сказались в приключенческой мелодраме «Любовь и золото». Спектакль полностью отказывался от комических сцен номерного характера. Как никогда все элементы представления были подчинены интриге. «Чисто комический эффект здесь редок и сопутствует интриге лишь в моменты наивысшего напряжения действия»[[226]](#footnote-227). Связь комического с напряжением действия неслучайна — Радлов продолжает осваивать мелодраматическую технику соединения разноприродных материалов.

Так же, как и в «Приемыше», все здесь было «окутано своеобразной дымкой таинственной занимательности»[[227]](#footnote-228). Еще больше усилился темп спектакля, с еще большей скоростью сменяли друг друга события. «Злодеи, апаши, префекты полиции, подземные люки; короткие сцены переносят действие из жутких кварталов ночного Парижа в купе курьерского поезда»[[228]](#footnote-229). Для усиления динамики в спектакле использовалось пять разноуровневых площадок.

Своеобразным контрапунктом к действию, оттеняющим мелодраматическую интригу, были выходы парижанина — Дельвари, «связанного с действием лишь внешне и по существу играющего роль зрителя на сцене»[[229]](#footnote-230). Характерно, что А. В. Рыков находит параллели комментирующему события персонажу Дельвари в пьесах {82} романтиков («Кот в сапогах» и «Принцесса Бландина») и даже в «Балаганчике» Александра Блока. Такие сравнения не случайны. В спектакле отчетливо сказывалось стремление Радлова, по-новому взглянув на цирковые элементы, выявив их аттракционную сущность, воплотив авантюрный сюжет адекватными ему цирковыми (уникальными) приемами, не порвать связь с традицией. Эта связь поддерживалась существованием в рамках классического жанра, соблюдением законов и использованием приемов мелодрамы.

Но, ведомая цирком, Народная комедия неумолимо двигалась в сторону детектива, приключенческого повествования, в сторону бульварного искусства. Дальнейшее продвижение по этому пути неминуемо должно было закончиться отказом от театральной масочной традиции и концентрацией на современных зрелищных формах.

Уже «Приемыш» дал А. Г. Мовшенсону повод написать: «Театр Народная Комедия стоит на твердом основании, ибо актер и мастерство его — вот то, от чего идут, не тратя непроизводительно сил на подделку и имитацию жизни»[[230]](#footnote-231). Как видим, в отличие от рецензий на спектакли годичной давности, не упоминается ни комедия дель арте, ни маска вообще. В основании Народной комедии теперь видится лишь актер и его мастерство, но мастерство цирковое. Возникает ощущение самодостаточности актера. Любопытна и вдруг возникшая производственническая терминология. Конечно, определение в газетной статье могло быть достаточно случайным. Но трудно отделаться от ощущения, что описывается Московский театр Пролеткульта или любой другой театр лефовского толка. Да, Мовшенсон, очевидно, и не думал сближать Народную комедию с ЛЕФом. И все же видимая замена традиционалистских понятий и связей новыми, заимствованными из арсенала левого искусства, возникла явочным порядком.

Сложно предположить, чем бы закончился для Народной комедии этот дрейф в сторону левого искусства, происходивший стихийно, без характерных для левых громких манифестов. История сложилась иначе: генеральной для театра стала линия классического традиционализма, к которой склонялся сам Радлов и которая {83} нашла серьезнейшую опору в новом режиссере, пришедшем в Народную комедию осенью 1920 года, — В. Н. Соловьеве.

Еще до его прихода театр выпустил спектакль, само название которого говорило о новых устремлениях коллектива, — «Виндзорские проказницы». В. Б. Шкловский в рецензии на понравившуюся ему в целом постановку с недоумением отмечал: «Шекспир в Железном зале был поставлен бесконечно правильней и талантливей, чем похороны Шекспира в иных театрах под балдахином с перьями. Но стоит ли здесь ставить Шекспира?»[[231]](#footnote-232) Само собой, режиссер, считавший драматурга автором спектакля, рано или поздно должен был обратиться к великой драматургии. Для него совершенно естественно было ставить спектакль не «вопреки», а «в продолжение» Шекспира: «Это не опыт, не эксперимент, а математический вывод из существа пьесы»[[232]](#footnote-233). Верность автору стала программной для Народной комедии. В «Виндзорских проказницах» сказалась традиционалистская установка на воспроизведение родной для драматурга театральной системы. «В этой постановке, быть может, впервые в России были сохранены основные элементы архитектоники пьес Шекспира — непрерывность действия, чередование отдельных сцен и пользование тремя планами (просцениум, площадка и второй этаж)»[[233]](#footnote-234).

Цирковым артистам в спектакле отводились небольшие комические роли слуг. «Совершенно органично цирковое действие в сценах поиска Форда. Когда слуги спрыгивают с верхней лестницы»[[234]](#footnote-235). Цирковая природа этих персонажей не была, по мнению театра, чужеродной Шекспиру. Еще в октябре, в период репетиций, К. Н. Державин, бывший, как указывает Д. И. Золотницкий, с августа актером Народной комедии[[235]](#footnote-236), опубликовал статью с модным названием «Эксцентрики Шекспира», в которой доказывал {84} наличие в его драмах цирковых персонажей: «Ряд определенных комических персонажей вводится Шекспиром в действие своих пьес, вводится помимо требований психологической мотивации интриги, с целью лишний раз только позабавить публику, занять ее внимание забавным междудействием или потешной мимической сценой»[[236]](#footnote-237).

В «Виндзорских проказницах» обозначилось стремление театра к постановке качественной драматургии, обозначился и подход театра к ней — следование театральной концепции автора.

Внимание театра к классике проявилось и в спектакле В. Н. Соловьева «Господин де Пурсоньяк» Мольера, и в постановке Радловым «Деревенского судьи» Кальдерона. Не забывал театр и комедию масок. Но крайне показательны изменения подхода к ней. Если первые спектакли Народной комедии содержали лишь элементы комедии дель арте, то поставленная Соловьевым комедия «Проделки Смеральдины» являлась переделкой итальянского сценария XVIII века. Пополнился репертуар и реконструкциями пантомим Ж.‑Б.‑Г. Дебюро «Пьеро ревнивец» и «Арлекин-скелет», главные роли в которых исполнил Серж, изумляющего, по мнению А. В. Рыкова, «своей техникой и чисто внешней буффонадой (по существу он не буффон) в цирковых комедиях, а в творениях Дебюро поднимающегося до высшей степени творчества комедианта — гротеска»[[237]](#footnote-238).

Такое движение театра в сторону классического традиционализма позволило А. И. Пиотровскому незадолго до закрытия Народной комедии воскликнуть: «Что же? Или в самой идеологии театра таится органический порок? Или предложенная им формула народного искусства только новейшее воплощение старого эстетства с тремя его язвами: стилизаторством, погоней за красивостью и эклектизмом?»[[238]](#footnote-239)

Пройдя в первые полгода своего существования период «театрализации» цирковых актеров, театр теперь стремился к стилистическому {85} единству исполнителей на сцене. Еще в ноябре 1920 года В. Б. Шкловский писал, что «цирковые актеры сыгрались с драматическими»[[239]](#footnote-240). То же год спустя отмечал Пиотровский: «Полтора года работы, по-видимому, сблизили обе половины. Получилась труппа во всем многообразии своем однородная»[[240]](#footnote-241). Раньше или позже, но объединение происходило на почве искусства драматического театра. Радлов хотел, и отчасти это ему удалось, превратить циркового актера, обладателя недоступной современному театру акробатической техники, в актера театрального. До некоторой степени такие его устремления являлись реализацией идеи Мейерхольда, высказанной в 1919 году: «До того, как артист выберет себе один из двух путей — цирк или театр, — он должен пройти еще в раннем детстве особую школу, которая помогла бы сделать его тело и гибким, и красивым, и сильным; оно должно быть таковым не только для salto mortale, а и для любой трагической роли». Проблема Радлова была лишь в том, что он имел дело с актерами, уже давно выбравшими свой путь — путь цирка. Полная смена профессии их не прельщала: ведущий цирковой актер Народной комедии Дельвари покинул театр еще до его закрытия.

Искания Народной комедии пришли к попытке реализовать давнишнюю традиционалистскую мечту о технически совершенном актере. Для достижения этой цели были использованы два цирковых жанра — акробатика и клоунада.

Клоунада была понята как сохранившиеся до настоящего времени лацци комедии дель арте.

Акробатика, бесспорно, расширила возможности актера на сцене, оказалась полезным инструментом для создания зрелищности постановок, определения ритма спектакля (например, погоня в «Приемыше»). С другой стороны, ее цирковая природа, основой которой является самоценность трюка и демонстрация мастерства, часто вредила спектаклям, и театр много усилий прикладывал к тому, чтобы ее «спрятать» — включением акробатического номера в фабульный ряд. Подчас возникала парадоксальная {86} для кредо Радлова ситуация — не актер реализовывал пьесу, а пьеса реализовывала актера.

Традиционалистское обращение к цирковому опыту было весьма избирательно — вне сферы заимствований оказались ключевые для цирка элементы: исключительность, риск, номерная структура представления, подлинность физического действия. Если они и возникали в спектаклях Народной комедии, то носили случайный характер. Эти элементы не имели для традиционалистских поисков никакой привлекательности. Но именно на их освоении будут строиться последующие эксперименты левого искусства.

Традиционализм, культивируемый Народной комедией, отходил в прошлое. Главные открытия состоялись до революции, но по инерции он продолжал оказывать влияние и на театральную мысль, и на сценическое искусство. Былые традиционалисты разочаровывались в нем все чаще. Резко порывая со своими старыми художественными пристрастиями, они искали новое, ни на что в прошлом не похожее искусство.

«Слышите ли вы? — театр задыхается! С него довольно Панталонов! Хотим без Панталонов! Неужели же в эпоху революций не только реформа транспорта и ватерклозетов, но и театр должны швырнуть нас в XVI век?»[[241]](#footnote-242) — так прощался с традиционализмом постановщик «Первого винокура» Юрий Анненков.

Статья «Театр до конца» весьма примечательна. В ней Анненков предпринимает анализ современного театрального искусства с точки зрения классического футуризма Маринетти, следование заветам которого находит едва ли не у всех деятелей современного театра. «Театральные алхимики поделили между собой клочки футуристических откровений и разметали их по разным путям театрального новаторства. <…> Ростки единого целого, лишенные единой крови и единой плоти, культивируются в одиночку»[[242]](#footnote-243). Более других «алхимиков» досталось С. Э. Радлову — за формальное воплощение «Music Hall’а»: «Казалось бы — совсем по Маринетти, и цирк, и мюзик-холл, и отсутствие логики, и кинематографичность действия, и неправдоподобное, и нелепое — все атрибуты революционного театра налицо.

{87} Однако, никакой революции не случилось.

Радлов использовал выводы, но забыл предпосылку: бунт против исторической реконструкции, готовых форм и быта»[[243]](#footnote-244).

Ю. П. Анненков видел в футуристическом отрицании прошлого конструктивное начало, способное создать новое понимание театрального искусства как динамически организованного пространства. Будущее сценического искусства, по Анненкову, выглядело так: «Механизированное человеческое тело, динамические сооружения, свет и цвет;

реальная перспектива заключенного сценической коробкой пространства и способы использования этого пространства;

время (соотношения скоростей и ритмическая форма);

техника и манера мастера, театральная фактура; —

вот признаки художественно-материальной культуры тела»[[244]](#footnote-245).

Анненков предрекал новую театральную эпоху, в которой действие будет понято как движение и станет главным структурообразующим элементом театра. «*Актуальность, действенность, действие, движение — первооснова, сущность театрального искусства*. <…> *Только динамическое, действенное зрелище будет театром*»[[245]](#footnote-246).

Нельзя не признать, что пророчества Юрия Анненкова сбылись с завидной точностью уже в ближайшее время.

# **{****88}** На арене футуризма

Уже опыты С. Э. Радлова в Народной комедии обозначили связь традиционализма и футуризма. Но, наверное, самой характерной, самой показательной в этом смысле является фигура Н. М. Фореггера, начавшего свою режиссерскую деятельность со сценической реконструкции средневекового фарса, а прославившегося «Танцами машин».

Все в деятельности начинающего режиссера Фореггера позволяло причислить его поиски к «дооктябрьским исканиям театральных энтузиастов мейерхольдовского петербургского призыва»[[246]](#footnote-247). Созданная им мастерская театра «Четырех масок» выбрала для своего первого вечера два французских фарса: один из репертуара труппы Табарена, другой — «из старинного сборника пьес XVII столетия»[[247]](#footnote-248) под названием «Каракатака и каракатакэ». О серьезной историчности постановки Фореггера позволяет говорить его статья «Про Табарена-шарлатана и шарлатанов», опубликованная исследователем творчества режиссера А. И. Чепаловым.

В статье Фореггер скрупулезно восстанавливает сценическую ткань представления Табарена. Его интерес сосредоточен главным образом на искусстве актера, поскольку именно в нем видит Фореггер основу театра. Наиболее характерными для Фореггера той поры являются его мысли об актере. «Для интернационального фарсового актера шарлатана, как и для его итальянских и других товарищей, {89} самое важное было показать совершенство своего ремесла и быстроту своей работы»[[248]](#footnote-249). В концепции Фореггера фарсовый актер обладает акробатическим мастерством, сходным с современным цирковым: «Сценарии импровизированной комедии пестрят указаниями на акробатические упражнения. Акробатика, совершенство в силе и ловкости были неотъемлемыми элементами звания актера»[[249]](#footnote-250). Основой актерского искусства признается демонстрация совершенного мастерства, с непременной акробатической составляющей. Однако на этом сближение с цирком и заканчивается, поскольку актер не замыкается на одном (например, акробатическом) умении, а обладает целым арсеналом выразительных средств. «Актер должен был уметь петь, танцевать и прыгать»[[250]](#footnote-251). Маска — обязательное условие фарса — удерживает актера в театральных границах. Сама по себе маска является величиной постоянной: «Фарсы менялись, маска оставалась неизменной»[[251]](#footnote-252). В этом высказывании заложено характерное для Фореггера отношение к драматурги. И далее — еще определеннее. «Сценарий фарса был только поводом, наброском. Каждый актер имел свои особенности, свои качества и таланты, фарс должен был лишь сцеплять разнообразие поданных шуток, трюков и приемов»[[252]](#footnote-253). Такое соотношение актера и драматургии останется у Фореггера неизменным[[253]](#footnote-254).

Надо полагать, что эти принципы, вкупе с непременным принципом словесной импровизации, легли в основу первой постановки Фореггера. Ее традиционалистские параметры, заданные уже в выборе драматургии, подтверждались и выбором театральной площадки, {90} и оформлением спектакля. «Мастерская театра помещается в чудесном, уютном и вовсе не похожем ни на какой театр старинном особнячке, в котором веяло хорошей интимностью, отнюдь не претенциозного тона. Крохотная зрительная зала, четыре ряда скамей, как в балагане; маленькая сцена; роспись стен; большой фонарь, заменяющий верхний софит; забавные рожи старых масок комедиантов ярмарки и базаров, — все напоминало знакомую с детства картинку из французского еженедельника, иллюстрирующего рассказ о какой-нибудь бродячей труппе, разъезжающей с фургоном по деревням и городкам провинции». Дальше — «раздвинулся, зазвенел мелодичными колокольчиками занавес, вышли ярко раскрашенные персонажи, крикливые, шумные, сливающие сцену с партером, — и впечатление старого балагана было завершено»[[254]](#footnote-255). В целом симпатизировавший постановке Ю. В. Соболев вынужден был заметить об исполнителях: «В прологе, предшествующем постановке фарса Табарена (из издания XVII столетия), современные актеры не смогли удержаться на том уровне гротеска, на котором должен стоять спектакль, имитирующий представление фарса в народном театре четыре века тому назад»[[255]](#footnote-256). О том же писалось и в другой рецензии: «Многим из них [артистов. — *А. С*.] не хватало легкости, непосредственности и этой изощренной и как бы эксцентрической техники, требующей ритма быстрого и бурного, ибо то, что изображается в этих парадах, есть по существу своему гротеск и буффонада»[[256]](#footnote-257). У Фореггера, конечно, не было под рукой синтетического актера XVII века, но странным образом его отсутствие практически не сказалось на обаянии спектакля, отмеченном обоими рецензентами. Фореггеру, видимо, удалось изящно стилизовать старинные фарсы, придав им характер элитарного зрелища. «На первом [спектакле. — *А. С*.] были театральные критики, художники, литераторы. Они гутировали это воскрешение старика Рабле, дух которого живет в народных фарсах, — им, гурманам, отравленным ядом всяческих “изысков”, показалось {91} представление приятной забавой утонченного вкуса. И они знали, что очарование стилизованного “балагана” в этой интимности, которая была создана и этим особнячком, и этой “залой” на 40 человек»[[257]](#footnote-258). При этом в той же рецензии упоминается желание Фореггера перенести представление «Четырех масок» на площади — в массы. Очевидно, что спектакль, построенный на изяществе стилизации, на глубоком знании и понимании старинного театра, новому зрителю был чужд. Ему вообще были непонятны любые традиционалистские искания в духе дореволюционных экспериментов. Вместе с новым зрителем в театр приходило новое время, в котором традиционализму в том виде, в каком он сформировался к 1917 году, не было места. Для того чтобы привлечь нового зрителя, режиссеру-традиционалисту необходимо было совершить определенную трансформацию, а именно, отказаться от эстетически притягательных образцов старинной театральности и попытаться найти «чистое» искусство актера в современности.

Фореггер, как несколько позже и Радлов, обратится за таким искусством к цирку. Его новое начинание — «Московский балаган». Через несколько дней после начала представлений театра Фореггер выступил с докладом «Возрождение цирка». Вторым докладчиком был Мейерхольд. Текст его выступления опубликован в сборнике «Творческое наследие В. Э. Мейерхольда». Знакомство с основными положениями доклада Фореггера может не только прояснить взгляды создателя «Московского балагана», но и объяснить полемический тон мейерхольдовского текста. В изложении «Вестника театра» выступление Фореггера сводилось к следующему. «Театр и цирк “какие-то сиамские близнецы”. Элементы театра врываются в цирк, цирк стремится впитать своими чарами сферу театра. Докладчик вспомнил о дрессированной собачке, обходившей зрителей испанского театра XVII века, и о плясуне на канате, связывавшем акты “Гамлета” в театре старой Англии. В цирк, в это царство ловкости и “красноречивого тела” докладчик зовет современных актеров, художников, режиссеров»[[258]](#footnote-259). {92} Очевидно желание Фореггера поставить знак равенства между испанским театром XVII века и современным цирком. Характерна и такая оппозиция: «Театр драмы — это “театр великих страстей”, цирк — это “театр беззаботной радости”»[[259]](#footnote-260). Цирк уже в определении назван театром, разница — только в эмоциональном восприятии.

В «Московском балагане» Фореггер стремится к сближению театра и цирка. В. А. Щербаков даже утверждает: «В этих начинаниях проблемы выразительной пластики и трюка как агрессивного и самодостаточного элемента театрального спектакля отчетливо выходят на первый план, во многом затмевая реконструктивистские задачи оживления традиций великих театральных эпох»[[260]](#footnote-261). Такому пониманию опытов «Московского балагана», соединяющем в себе Мейерхольда условного театра («проблемы выразительной пластики») с теорией Эйзенштейна («трюк как агрессивный и самодостаточный элемент театрального спектакля»), на наш взгляд, во многом противоречит тщательно подбиравшийся репертуар «Московского балагана». «В репертуаре театра фарсы и интермедии comedia dell arte в постановке режиссера Н. М. Фореггера. Программа первого спектакля: “Табареновский фарс или злоключения Люкаса” и две интермедии Сервантеса “Два болтуна” и “Саламанкская пещера”. В дальнейшем “Московский балаган” представит: “Трумф” И. А. Крылова, “Крокодил и Персея” Франца Поччи, “Мандрагора” Николо Макиавелли, “Каракатака и Каракатакэ”»[[261]](#footnote-262). Очевидна ориентация на драматургию фарсового толка, возможно, на театральную систему средневекового фарса. В свете доклада Фореггера можно говорить о «затмении реконструктивистских задач». Но не более того. Скудные материалы о «Московском балагане» не позволяют более основательно рассмотреть эту проблему.

Наиболее известным и наиболее изученным периодом творчества Фореггера стал Мастфор, просуществовавший в Москве с 1921 по 1924 годы. Популярность Мастфору принесли знаменитые парады и вечера пародий. Форма парада, сама идея, была {93} заимствована Фореггером у средневекового фарса. Еще в «Табарене-шарлатане» режиссер выделял парад масок перед началом фарса в самостоятельный элемент драматургии спектакля[[262]](#footnote-263). Теперь парад становится формой всего представления, что связано с принципиальным пересмотром Фореггером задач современного театра. Отмечая год существования Мастфора, он писал: «Идет работа по созданию масок современности, над формой современных пьес и структурой танца»[[263]](#footnote-264). На повестке дня — создание нового театрального представления. Фореггер больше не ищет образцов в прошлом, но форму парада оставляет — парад не «привязан» к конкретной исторической эпохе, он существует и в современности, в первую очередь в цирке, где является обязательным элементом драматургии представления. Было бы неверным утверждать, что Фореггер ориентировался на цирковой парад, — правильнее сказать, что культивация в Мастфоре формы парада была связана с тем, что парад пригоден для любой театральной эпохи. Главное, чтобы в параде участвовали маски.

Маски же Фореггер не только сохранил — на них он строил свой новый театр. Но это были уже не традиционные фарсовые маски, а маски сегодняшнего дня. Фореггер сохраняет открытые традиционализмом первоэлементы театра, сохраняет, поскольку видит в них непреложные законы театральности, но их не просто осовременивает: он отказывается от исторической преемственности масок. Маска, как основа театра, уже достаточно утвердилась в современном искусстве и более не нуждалась в подпорках традиции. Изменившаяся действительность не имела ничего общего с Арлекинами и Пьеро. Новое время способно вызвать к жизни и новые маски.

В «Хорошем отношении к лошадям» набор масок современности наиболее показателен: Совдама, Папиросник, Предприниматель[[264]](#footnote-265) — они появились в Мастфоре не из средневековой традиции, {94} а пришли с шумных улиц и площадей Москвы двадцатых годов. Поэтому неверно утверждать, что в Мастфоре «балаган получил название мюзик-холла, а его маски — советские атрибуты»[[265]](#footnote-266). Дело не в атрибутах той или иной эпохи. Мастфор принципиально перестал ориентироваться на прошлое, но хотел жить настоящим и смотреть в будущее. В. П. Мелик-Хаспабов, во всех своих статьях настаивавший на связи масок Мастфора с масками комедии дель арте, тем не менее признавал: «Маски Фореггера современны, не имеют ничего общего с теми, которые создал театр итальянских комедиантов»[[266]](#footnote-267). Но все же: «Comedia del’arte увлекала Фореггера. Веселые выдумки масок стали стержнем злободневной пародии и буффонады»[[267]](#footnote-268). Связь между теми и этим масками все же была, но не эстетическая, а структурная. Образность масок была порождена современностью.

«Работа над формой современных пьес» напрямую была связана с созданием масок современности. Вспомним, что драматургия представлялась Фореггеру лишь поводом для спектакля масок. Новые маски требовали новой драматургии. Форма парада, культивировавшаяся в Мастфоре, давала наилучшие возможности для первого знакомства с масками. Парад является той примитивной формой монтажа, которая предназначена для представления масок, не предполагая плотного взаимодействия масок друг с другом.

Фореггер последовательно шел к созданию современного театра масок. Отказавшись от традиционных масочных героев, от «схем ночи», как не соответствовавших времени, он вместе с драматургом театра В. З. Массом двигался к оптимальным для своего театра драматургическим формам. Парад быстро оказался формой ограниченной — его возможности исчерпывались представлением героев. На смену ему приходят пьесы с сюжетом, абсолютно подчиненным задачам выявления всех возможностей масок. Новизна таких пьес, наиболее характерной из которых было «Хорошее отношение к лошадям», анализировалась уже тогда. «Ценность пьесы, конечно, не в ее содержании. Оно несложно и неглубоко. {95} Пожалуй, даже содержания в том смысле, как мы его обычно понимаем, нет совершенно. Весь интерес сосредотачивается на остроумных комбинациях отдельных сатирических и пародийных моментов, на великолепных по своей едкости и злободневности репликах, на метких сатирических выпадах, на элементах театрально-литературной пародии, густо окрашивающих всю пьесу. Все это причудливо переплеталось в какой-то пестрый клубок, в смелую и талантливую карикатуру, в звонкую “пощечину общественному вкусу”»[[268]](#footnote-269). Действительно, в пьесе Масса упавшая посередине улицы лошадь — только повод, событие, провоцирующее маски на реакцию и действия, в результате чего и происходит реализация их потенциала.

Спектакль «Хорошее отношение к лошадям» был для Мастфора своего рода манифестом. Взяв его название у одноименного стихотворения Маяковского, Масс и Фореггер декларативно обозначили свою связь с комфутами, ориентацию на эстетику футуризма.

Отношение к маске как основе театра характеризует все творчество Фореггера[[269]](#footnote-270). Так же непреложным для него всегда являлось актерское мастерство, основанное на соединении в одном актере различных талантов и умений. В той или иной степени к воспитанию такого актера Фореггер шел всегда. В период его работы в Мастфоре казалось, что цель близка. В. П. Мелик-Хаспабов утверждал: «В этом театре повсеместно и фактически осуществлено требование, чтобы лицедей нового театра умел “и петь, и плясать, и прыгать”»[[270]](#footnote-271). Однако, думается, это было преувеличение. Фореггер *хотел*, чтобы так было. Реально же о Мастфоре писали и по-другому: «Общая режиссерская сделанность и острота явно нарушается слабостью актерского материала»[[271]](#footnote-272). Задача осталась {96} нерешенной. Несомненно одно: Фореггер ее перед собой ставил.

Однако в отношении к актеру Фореггер не был оригинален. Все это, как уже говорилось, было заявлено в эпоху традиционализма. Предпринимались подобные попытки и позже: в 1918 году В. Э. Мейерхольд и Л. С. Вивьен имели перед собой аналогичную цель, когда составляли проект положения о школе актерского мастерства и включили в «подготавливающий период» обучение жонглерству[[272]](#footnote-273). Не был Фореггер оригинален и в отношении к маске — уже были поставлены обе редакции «Мистерии-буфф». Его новаторство проявилось в создании новой драматургии спектакля, организации масок на сцене. С этим связаны и опыты Масса, и собственно режиссерская деятельность Фореггера, в основу которой был положен уже известный принцип монтажа.

Природа монтажа Фореггера родственна коллажности «Мистерии-буфф», что объясняется, во-первых, приверженностью параду, во-вторых, задачами, которые стояли в Мастфоре перед монтажом. Монтаж воспринимался прежде всего как новый инструмент организации динамики и ритма спектакля. Именно это ставил в заслугу своему театру Владимир Масс, отмечавший «значительное, в соответствии с изменившимся чувствованием зрителя, убыстрение комедийного темпа, а также утверждение нового динамизма в области построения текста, сценической техники и актерской игры»[[273]](#footnote-274). А сам Фореггер громогласно заявлял, что «*правила Лессинга и Буало аннулированы правилами американского монтажа*»[[274]](#footnote-275).

Говоря об «американском монтаже», Фореггер имел в виду в первую очередь американское комическое кино, открытием которого стала как раз новая динамика. Монтаж в картинах Ллойда, Китона и «гения наших дней Чарли Чаплина»[[275]](#footnote-276) не отличался аналитичностью, {97} творчество же Гриффита в России было практически неизвестно[[276]](#footnote-277).

Обозрения и парады строились по принципу коллажа. Но это были только подступы к спектаклям, первым из которых оказались «Гарантии Гента». «Первая попытка стать театром, ибо ни пародии, ни “парады” таковым еще не являлись. Прежде всего здесь мы имеем уже пьесу в полном смысле этого слова, не склеенную из обрывков случайных острот, а настоящую пьесу, с определенной структурой, с определенным сюжетом. Сам по себе он, пожалуй, мало занимателен, но как канва для яркой политической сатиры — интересен»[[277]](#footnote-278). Характерна оговорка о малой занимательности сюжета — это при его явной авантюрности, при наличии закрученной интриги. Все равно он интересен лишь как канва. Фореггер остается верен своему принципу представления масок. Наличие пьесы и сюжета не обмануло В. П. Мелик-Хаспабова: «“Гарантии Гента” — парад современных масок»[[278]](#footnote-279). Герои менялись как в калейдоскопе. «Постановка в обычном для Фореггера стиле. Краски сгущены. Темп доведен до какой-то сумасшедшей скачки»[[279]](#footnote-280).

Принципиальной для Фореггера была и организация пространства спектакля. «Постановочно Мастерская умело использует просцениум, ломает рампу, значительную часть действия переносит в зрительный зал»[[280]](#footnote-281). Использование различных мест действия создавало своего рода динамическую партитуру спектакля. В этом не было стремления приблизиться к зрителю, вовлечь его в представление, {98} что просто противоречило бы «параду современных масок». Фореггер, несмотря на тягу к малым формам и пересмотр драматургии спектакля, был одним из наиболее театральных режиссеров левого толка: главным в его спектаклях всегда оставалось эстетическое содержание масок. В отличие от многих своих коллег, Фореггер не пересматривал сущность театра, не менял базовых отношений актер — роль — зритель. Его поиски проходили на более высоких «этажах» театрального спектакля. В первую очередь — в драматургии театрального представления.

В этом отношении чрезвычайно важен манифест «Пьеса. Сюжет. Трюк», опубликованный осенью 1922 года. Сюжет в понимании Фореггера — «*сцепленный ряд реальных комбинаций и положений*, определяющий начало и конец пьесы, являющийся каркасом действия»[[281]](#footnote-282). Отказываясь от психологических мотиваций («это не психологическая канва»[[282]](#footnote-283)), Фореггер настаивает на физической осязаемости сюжета, то есть на его выраженности в движении. «Вещественность поводов и побуждений, осязаемость всех коллизий»[[283]](#footnote-284) приобретает у Фореггера название — «трюк, как основа строения пьесы»[[284]](#footnote-285).

Когда спустя полгода появится «Монтаж аттракционов», С. М. Эйзенштейн, начинавший свою театральную деятельность в Мастфоре и прекрасно знавший устремления руководителя театра, отстранится от Фореггера: «Аттракцион ничего общего с трюком не имеет»[[285]](#footnote-286). Этот заочный спор многое объясняет в театральных взглядах Фореггера. «Трюк <…> в терминологическом значении является, поскольку обозначает абсолютное и *в себе* законченное, прямой противоположностью аттракциона, базируемого исключительно на относительном — на реакции зрителя»[[286]](#footnote-287). Мнение Эйзенштейна особо ценно, поскольку звучит с левого, футуристического фланга театра. Трюк Фореггера — это прежде всего {99} законченное движение, вещь в себе. Его спектакли — последовательность движений.

С весны 1922 года в спектаклях «Гарантии Гента», «Воровка детей» Мастфор обнаруживает тяготение к устойчивым жанрам бульварного искусства — детективу и мелодраме. Такое развитие жанровых пристрастий театра не случайно. Вспомним, что еще в «Балагане» Мейерхольд называл силу интриги среди первичных элементов театра. Фореггер, создававший «театр современности» на основе традиционалистской театральной структуры, рано или поздно должен был подойти к решению проблемы интриги и связанной с ней проблемы занимательности. И в детективе, и в мелодраме интрига является раскручивающей действие пружиной, *обязательным* элементом жанра. Теперь эта пружина и раскручивает «бешеный темп»[[287]](#footnote-288) его спектаклей. Однако сохраняющаяся пародийность постановок Мастфора, их сатирическая составляющая остраняли интригу и жанр, еще больше подчеркивали их театральную условность.

Пародия была тем существеннейшим элементом театральной эстетики Мастфора, которая позволяла использовать в спектакле любые приемы, вводить элементы мюзик-холла и других «малых искусств». Пародийно и иронично поданные, они сразу теряли свое первоначальное значение, а новое получали уже в контексте всего спектакля. Цирковые — мюзик-холльные элементы появились еще в «Хорошем отношении к лошадям». Но уже тогда они сочетались с пародийным исполнением. «Особенно интересен последний акт — мюзик-холл. Здесь целый ряд остроумных театральных пародий, целая галерея острых и насмешливых шаржей»[[288]](#footnote-289). Ориентация Фореггера на мюзик-холл общеизвестна. Единственное, что хочется отметить особо, — это густой «мюзик-холльный фон», созданный русскими футуристами в понимании задач современного театра. О. М. Брик призывал актеров: «Бросьте ваши внутренние переживания, эстетические эмоции, благородные жесты, нравоучительные интонации, — идите учиться у циркачей и эстрадников {100} акробатике, танцам, куплетам, каламбурам, трюкам»[[289]](#footnote-290). В «Эрмитаже», а затем в «Зрелищах» регулярно появлялись статьи, прославляющие мюзик-холл. Характерны и такие строки, в полной мере объясняющие, на что в мюзик-холле ориентировался русский футуризм: «Мюзик-холл машинной культуры, приведенной в подчинение человеку, приходит на смену мюзик-холлу, в котором разлагался человек, ставший придатком своих собственных машин. Этот грядущий мюзик-холл будет торжеством чистейшего автоматизма. Человек, освобожденный от гипноза машинальности, сделает автоматические радости источником самодовлеющего удовольствия»[[290]](#footnote-291). Так что не только манифесты Маринетти, но и множество русских манифестов и обращений предшествовали статье Фореггера «Авангардное искусство и мюзик-холл».

Совершенно в духе футуризма Фореггер выступает против предшествующей традиции. «Мюзик-холл не признает предков [очевидная цитата из Маринетти. — *А. С*.], с радостью забывает вчерашний день, постоянно меняя свои имена, напоминающие о прошлом. <…> Он весь в жизни сегодняшнего дня»[[291]](#footnote-292). Однако в своих рассуждениях Фореггер исходит не из картины будущего мюзик-холльного зрелища — он вычленяет главное и нужное для театра в *реально* существующем мюзик-холле. В нем Фореггер видит основы подлинной театральности, которая уравнивается им со зрелищностью. «Мюзик-холл, на протяжении всей истории театра, под разными именами, выявлял и утверждал зрелищную природу Искусства Театра»[[292]](#footnote-293). В силу изменения миропорядка («Философия, этика, право и даже точные науки переоценивают аксиомы прошлого и спешно подводят новые контрфорс. Виднейшие ученые Германии отказываются от срочного выполнения заказа фирмы Брокгауз и Эфрон, ввиду полного переворота и переоценки всех терминов и понятий энциклопедии»[[293]](#footnote-294)), сегодняшняя задача мюзик-холла — «приучать массы к новым темпам, образам, {101} словам, навыкам восприятия и даже хода мышления»[[294]](#footnote-295). В финале манифеста Фореггер пишет: «Мюзик-холл задолго до футуризма восхваляет красоту города и машин, учится у них, выявляя насущность механизации, порядка и точности в сценическом действии; до Бергсона открывает природу смешного в театре, творчеством Дебюро, братьев Ганлон Ли и гения наших дней Чарли Чаплина, утверждая значение эксцентризма, экстравагантного абсурда, механической нелепости и алогичного реализма в комедии будущего»[[295]](#footnote-296). Все эти идеи находятся в прямой зависимости от идей Маринетти, повторяют и развивают положения «Music Hall’а». В творчестве Фореггера скрестились структура традиционалистского балагана и ритмы футуристического мюзик-холла, что и определяло своеобразие Мастфора. Из мюзик-холла заимствует Фореггер и требования к современному театру: «Сжатость, а не расплывчатость речи, код и дельные точные слова, быстрота темпа, разнообразие и быстрота ощущений, действие, доведенное до преувеличенного правдоподобия, иллогический реализм в трактовке образов»[[296]](#footnote-297).

Цирк и мюзик-холл для Фореггера — две ступени школы современного театрального актера: «Цирк показал актеру значение тела как инструмента гибкого, покорного и выразительного, научил его методам преодоления материала; мюзик-холл научит его творчеству, подходу к работе и свойствам образов современного театра и темпу сценического действия»[[297]](#footnote-298). Любопытно, что в этом определении Фореггер не признает за цирком наличия художественных образов, видит в нем только мастерство. Такое отношение к искусству арены объясняется, видимо, неразрывностью для Фореггера актера и маски, которая и является художественным образом. То, что в цирке такая маска — вещь необязательная, и позволяет ему видеть в нем только школу акробатического мастерства. В мюзик-холле Фореггер усматривает основы будущего театра.

Футуристический вектор в творчестве Мастфора был очень силен, и более всего его влияние сказалось на балансе зрелищного {102} и содержательного элементов. Фореггер признавал, что мюзик-холл принадлежит к искусствам, обращающимся «лишь к нашему внешнему восприятию», это искусства «чувственные в широком смысле, не требующие для своего усвоения работы мысли»[[298]](#footnote-299). Разработка зрелищной стороны спектаклей была главным устремлением Фореггера. (Недаром П. А. Марков писал о нем: «Он — самый формальный из всех формальных режиссеров Москвы и русской сцены»[[299]](#footnote-300)).

Однако формализм Фореггера, основанный на традиционалистской концепции структуры театра — с одной стороны, и цирковых, мюзик-холльных приемах и ритмах — с другой, сыграл с ним злую шутку: произошло смещение эстетических координат его театра. И главной причиной такого разворота событий оказались не слабые актерские силы[[300]](#footnote-301), а неопределенное положение зрителя в его театральной системе. Не опирающиеся на активные, даже агрессивные отношения сцены и зала футуристические заявки Фореггера оставались вещью в себе. Футуристический пафос отрицания был направлен куда угодно, но не в зрительный зал, не было даже элементов эпатажа, а изрядная доля театральной пародийности в спектаклях Мастфора лишь подчеркивала тот факт, что объект насмешек и уколов находится вне зрительного зала. Зритель Мастфора имел возможность спокойно *наблюдать* футуристическое действо. Противоречия не замедлили себя проявить — в составе зрительного зала.

Новации Фореггера в области организации сюжета спектакля и динамики действия оказались перекрыты обязательной занимательностью зрелища. Сказалось и преломление в ритмах спектаклей ритмов современности — НЭП — и увлеченность Мастфора американским эксцентризмом. В результате всего этого театр, во многом неожиданно для себя самого, оказался театром нэпманов.

{103} С другой стороны необходимо иметь в виду, что рабочий зритель еще только приходил в театральные залы и что организованная работа по привлечению пролетариата в театр началась только в 1924 – 1925 годах, когда Мастфор уже прекратил свое существование. Поэтому вообще не приходится говорить о качественно новом, по сравнению с предшествующим десятилетием, зрителе в период НЭП. В. З. Масс сокрушался по этому поводу: «Как мог бы новый зритель с таким одинаковым равнодушием, с таким ленивым и пассивным безразличием принимать и оригинальнейшие искания лучших мастеров искусства, и полнейшую кулинарию безграмотных ремесленников? Одинаково бесстрастными, ленивыми аплодисментами награждать и то и другое?»[[301]](#footnote-302) Мастфор удивительно легко оказался интересен самой нетребовательной части зрителей — советскому буржуа.

Это, да еще вкупе с отсутствием ярко выраженной агитационности и даже просто политической позиции Мастфора, послужило причиной публикации в «Правде» письма трех коммунистов. «Фореггер одной стороной своего существа шлет улыбочки в сторону рабочего класса в виде танца машин, а другой, подлинной и органической своей стороной, обращается к наглому рылу буржуазии, попирающей своими лакированными ботинками то, что дорого рабочему классу»[[302]](#footnote-303). Грубые слова блюстителей идеологической чистоты определили главное: Фореггер не был политически ангажирован. В равной степени он был безразличен и к буржуазии, и к пролетариату, посвящая себя поиску новой театральности. С этой точки зрения он тоже — «самый формальный режиссер русской сцены». Несмотря на очевидную футуристическую образность спектаклей, Фореггер всегда оставался в театральных границах, обозначенных традиционализмом.

Ни он, ни кто-либо другой из деятелей русского театра не осуществлял впрямую заветы Маринетти. Но развитие его идей в связи с театральным и, что не менее важно, политическим контекстом эпохи наблюдалось. Манифесты итальянского футуризма, в течение {104} десятилетия остававшиеся в России невостребованными, в начале двадцатых годов дали необыкновенно мощный толчок к развитию русского театрального авангарда. На примере Фореггера хорошо видно, как на отечественной сцене деструктивная составляющая футуризма отходит на второй план, на первый выдвигается проблематика новой образности, нового строения спектакля и пьесы.

Аналогичное развитие этих идей продемонстрировали ФЭКСы. Можно сказать, что их театральное творчество подхватывало разработку футуристической образности, начатую Фореггером. Но в отличие от Мастфора, ФЭКСы уже не задумывались об истоках театральной маски. Вся их деятельность была продиктована современностью — и в жизни, и в искусстве.

Впервые о своих позициях ФЭКСы заявили 5 декабря 1921 года на диспуте об эксцентрическом театре. В своей отправной точке ФЭКСы не оригинальны — отходная старому театру. На смену старому призывался театр эксцентрический — «красотка для чистки театрального запора»[[303]](#footnote-304). «Наряд»: «Блески и молнии подсознания; Гамлет в клетчатых брюках; обрывки газеты на полу; блеск стали; трупы, валяющиеся на улицах и облизываемые собаками; шампиньоны на навозной куче и т. д.»[[304]](#footnote-305). Так с молодым задором, с изрядной долей хамства ФЭКСы заявляли тогда о своем рождении. Борьбу с отжившим в искусстве начали со скандала, да так, что «самые умеренные из оппонентов <…> кончили тем, что бросили им обвинение в наглости»[[305]](#footnote-306). Вся деятельность ранних ФЭКСов, строившаяся на эпатаже, проходила под знаком «Наслаждения быть освистанным».

Вскоре после столь бурного начала был опубликован манифест ФЭКСов, подробно разъяснявший их устремления. Открывавшая книгу «Эксцентризм» статья Г. М. Козинцева начиналась цитатой из Маринетти. В словах самого Козинцева также встречаются почти текстуальные совпадения с основоположником футуризма. Например: «ВЧЕРА — музеи, храмы, библиотеки. СЕГОДНЯ — фабрики, заводы, верфи»[[306]](#footnote-307). (У Маринетти: «Мы вдребезги разнесем {105} все музеи, библиотеки. <…> Мы будем воспевать рабочий шум»[[307]](#footnote-308)). Не оригинальны ФЭКСы и в перечислении «родителей»: «Мюзик-холл, кино, цирк, шантан, бокс»[[308]](#footnote-309).

Однако неверно было бы думать, что «Эксцентризм» — всего лишь переписывание Маринетти. Новации заключались в апологетике самого понятия — эксцентризм. Цирковой жанр — эксцентрика — был взят необычайно широко: как творческий метод, основанный на неожиданном соединении разноприродных материалов и их беспрерывной трансформации. Поэтому возникала идея «синтеза движений»: «акробатического, спортивного, танцевального, конструктивно-механического»[[309]](#footnote-310). Поэтому — «пьеса — нагромождение трюков»[[310]](#footnote-311). Эксцентризм претендовал стать методом, способным охватить собой *любые* проявления современной жизни. «Ритм чечетки. Треск кино. Пинкертон. Гам американских гор. Звонкие затрещины рыжего, поэтика — “время — деньги”!»[[311]](#footnote-312) Но уже в этом списке обнаруживается определенная тенденция — внимание к проявлениям массовой культуры, к искусству бульвара. С. И. Юткевич дерзко и четко определил пристрастия эксцентрического искусства: «*Обложка Пинкертона нам дороже измышлений Пикассо*!!!»[[312]](#footnote-313) Это уже совсем не такие противопоставления, какими эпатировал Козинцев: «*Зад Шарло нам дороже рук Элеоноры Дузе*!»[[313]](#footnote-314) Высказывание Юткевича говорит об однозначной ориентации на маскульт. Эксцентризм переосмыслял все проявления и жизни, и искусства именно с таких позиций. Юткевич предлагал «бульваризацию всех форм вчерашней живописи»[[314]](#footnote-315). В своем манифесте ФЭКСы обозначили разрыв не только с классической культурой, но и с авангардным искусством, предложив третий путь — искусство бульвара. Такое искусство не знает авторитетов, не знает «верха» и «низа», оно все в движении, но, самое главное, — оно {106} индустриально, фабрично, здесь не творят, а производят. С этой точки зрения Л. З. Трауберг был прав, когда утверждал, что «бульвар несет революцию в искусство»[[315]](#footnote-316). Под сомнение ставилась не только традиция в искусстве, но и традиционная основа искусства — индивидуальное творчество. Культ машины в искусстве обернулся у ФЭКСов культом машины, производящей искусство. Отсюда — тяга к американизму, ведь Америка 1920‑х годов — это прообраз будущего царства машин и гигантская индустрия продукции массовой культуры. «АМЕРИКАНИЗАЦИЯ ТЕАТРА по-русски ЭКСцентрИЗМ»[[316]](#footnote-317).

Эксцентризм как метод, искусство и жизнь бульвара как материал — базовые позиции эстетики ФЭКСов и ее главный механизм. Цирковая эксцентрика и производная от него — эксцентризм ФЭКСов вырывают вещь из привычного контекста и помещают ее в новый — в результате происходит трансформация значений и обычная вещь видится необычной. Эксцентризм, как выходец из цирка, ориентирован на уникальность, но добивается ее трансформацией тривиальности. Бульварное искусство как раз и представляет собой фантастический паноптикум тривиальностей. Превратив эксцентризм в универсальный метод, ФЭКСы обнаружили необходимость стандартизировать все вокруг, бульваризировать жизнь и искусство, чтобы иметь возможность оперировать тривиальностями. Недаром «тенденцией к настоящей задаче сего дня» ФЭКСы назовут «бульваризацию театра»[[317]](#footnote-318). Такой двухступенчатый подход — бульваризация всего и вся и последующее эксцентрическое остранение — в полной мере просматривается в их первом спектакле «Женитьба». Здесь сполна был реализован тезис ФЭКСов об актерском искусстве, заявленный еще в «Эксцентризме». «Техника — цирк»[[318]](#footnote-319).

Для исполнения двух главных ролей — Альберта и Эйнштейна — были приглашены цирковые эксцентрики: оставшийся после закрытия Народной комедии не у дел Серж и Таурек. Эксцентрика {107} была принципом организации всего зрелища. Оживление трупа производилось с помощью электрической вилки; мисс Агата танцевала под аккомпанемент тапера «По улице ходила большая крокодила» с… крокодилом; выходивший на сцену Гоголь на Гоголя похож был мало, говорил с украинским акцентом и вообще был «верзила какой-то с усами»[[319]](#footnote-320). Эксцентрика травестировала сюжет, персонажей, театр как таковой. Ни злодей, ни герой, ни покойник, ни цирковой номер не сохраняли своего первоначального значения, подвергшись ироничному или пародийному осмыслению.

Весьма важное место в эстетике ФЭКСов заняла пародия. ФЭКСы взяли материалом для своих работ весь набор уже сформировавшейся массовой культуры — бульварные романы, американское комическое кино, рекламные плакаты и т. д. Побросав все это в круговерть бесконечного карнавала, от себя добавили изрядную дозу пародийного перца. Бульваризация искусства, к которой призывали ФЭКСы, оказалась остраненной. Явление это в своем роде феноменальное. Соединение иронического подхода с демонстрацией наивных реалий низовой культуры, по природе своей не подлежащей ироническому остранению, образовало гротесковый гибрид «Женитьбы».

Механизм остранения у ФЭКСов был вскрыт еще автором первого исследования их творчества В. В. Недоброво и заключался в том, что «вещь подается отдельно от предметов, которые ее окружают». «Вещь вынимается из привычного ей контекста и помещается в другую среду. Реалистические формы предмета остаются нетронутыми. Но предмет получает новых соседей»[[320]](#footnote-321). Однако хочется отметить, что этот механизм характеризует не только творчество ФЭКСов, но в первую очередь является главнейшим приемом цирковой эксцентрики, сфокусировавшей в себе видовую особенность цирка в целом, а именно «соединение элементов разного качества»[[321]](#footnote-322). Соединение различных номеров, материалов и фактур, существующее в цирковой программе как данность, осмыслено {108} эксцентрикой сознательным приемом. Эксцентрика не только вобрала в себя другие цирковые жанры — клоунаду, акробатику, иллюзионизм, — она явилась своего рода квинтэссенцией цирка как зрелища. Эксцентризм ФЭКСов коренился в цирке.

Эксцентрично подавались, разумеется, все персонажи. И в первую очередь это касается двух главных героев.

«Сержа и Таурека публика встретила вытьем радости. Они играли ученых, которые ставили себе задачу оживить мертвое тело. И вдруг им это мертвое тело попадалось — Чаплин! Они были очень счастливы. “Пулкоуник”, — говорил Таурек. “Какой пулкоуник, — не пулкоуник, а пукойник”. Ну, это все цирковые штуки, коверканье. “Надо его уживить”. Они убегали при полном удовольствии зала куда-то за кулисы»[[322]](#footnote-323).

Помимо «цирковых штук» эксцентрики принесли в спектакль вещи куда более важные — собственные цирковые маски. Именно цирковая природа масок заставляла произносить их всю эту абракадабру про «пулкоуника» и «пукойника». Но и все остальные актеры, работая вместе с Сержем и Тауреком и будучи впрямую ориентированы на эксцентрику, тоже надели такие же маски. Однако театр, претендующий быть ироничным и пародийным, не мог просто воспользоваться цирковой маской. Ее нужно было обогатить индивидуальным подходом. Цирковая маска не поддавалась, она оказалась слишком простой и монохромной, чтобы ее можно было индивидуализировать. И как компромисс между потребностью в индивидуализации и ее невозможностью возникла своего рода типизация маски. Монохромность приобрела иное качество, теперь за ней стоял конкретный узнаваемый тип. Альберт говорил с немецким акцентом, Эйнштейн — с еврейским, «верзила с усами» (уже конкретная характеристика) — с украинским, женихи выходили — один с радиоантенной (радиожених), другой — с паровозным брюхом (паровой), третий — с электросчетчиком (электрический) и т. д.

Рядом с этими типизированными масками в спектакле существовала маска Чарли Чаплина. Эта маска напрямую отсылала к кинематографу. Можно обратить внимание на то, что остальные маски, {109} будучи циркового, эксцентрического происхождения, получив некоторую типизацию, тоже стали похожи на маски кино. Как маски Ллойда или Мака Сеннета были маски-типы и полностью скрывали актеров, так и маски в «Женитьбе», являясь типизированными, исполнителей не показывали. Как и в кинематографе, в «Женитьбе» не было прямого общения со зрителем, что, на первый взгляд, может показаться странным в такой раскованной, эксцентричной постановке.

В спектакле ФЭКСов не возникало структурной игры актер — маска, какая присутствовала, например, в спектаклях Мейерхольда — в «Великодушном рогоносце» или «Лесе», где был особый смысл в наличии отношения актера к образу и где включение этого отношения в сюжет спектакля было непременным.

Позднее принцип равноправия и сложных драматических отношений актера и персонажа нашел наиболее полное свое воплощение в театральной системе Б. Брехта. В последующие десятилетия мировой театр органично воспринял эту идею. Большинство современных спектаклей оставляет зазор между актером и персонажем. Простой и самый распространенный прием — несоответствие психофизических особенностей актера герою. В более сложных структурах личность актера становится своего род шкалой, по которой меряется персонаж (так происходит, например, во всех театральных работах С. Ю. Юрского; между тем его же кинороли существуют по иному закону: на передний план выдвигается индивидуальность актера, предложенная в свободное распоряжение персонажу). Кинематограф в силу своей специфики как вида искусства, с отличными от театра предметом и методами, не заинтересован в драматических отношениях актера и роли — независимо от того, оперирует ли он маской или характером. Не интересуется киноискусство и актом создания актером художественного образа, но лишь самим образом. Видимо, поэтому кинематограф охотно пользуется услугами непрофессиональных актеров, лишенных какой бы то ни было техники (достаточно вспомнить достигнутые итальянским неореализмом вершины, например, в фильме Р. Росселлини «Рим — открытый город», большинство ролей картины было исполнено непрофессионалами), что практически не имеет места в театре.

По всей видимости, акт создания актером персонажа не интересовал и постановщиков «Женитьбы». ФЭКСы пользовались уже {110} готовыми законченными образами. Более того, образы эти были известны зрителю еще до начала спектакля — ведь в первую очередь речь идет о масках Сержа и Таурека. Театральный смысл «Женитьбы» был в сопоставлении масок и создании условий для наиболее полного их раскрытия. Фабрика эксцентрического актера была, по сути дела, фабрикой эксцентрической маски. В равной мере, фабрикой эксцентрической маски была и любая «американская комическая фильма» — бесспорная культурная ценность для ФЭКСов.

ФЭКСы, безусловно, шли от цирка. Но пришли они не к театру, а к кино. «Женитьба» оказалась пересадочной станцией между этими двумя пунктами назначения, продемонстрировав родовую близость цирковой маски и маски немого кинематографа.

От цирка — через типизацию в театре — к кино. Свои устремления к десятой музе ФЭКСы осознавали, видимо, очень хорошо. Иначе в спектакле не появилась бы финальная мизансцена, в которой мисс Агата склонилась над бездыханным телом Чарли Чаплина, но уже через мгновение ласкала изображение своего суженого на экране. Театр умер, чтобы воскреснуть в кино. Экран — вот то пространство, куда так тянуло маски «Женитьбы».

ФЭКСы отказались от гоголевского текста. Пьеса — всего лишь повод к представлению. Ничто не свидетельствует о том, что авторы спектакля соотносили своих героев и историю с гоголевскими. И дело даже не в том, что текст был до неузнаваемости изменен. Фабуле в спектакле была отведена подчиненная роль — ей надлежало предлагать ситуации, в которых маски спектакля смогли бы раскрыться наиболее полным и разносторонним образом. Именно это послужило причиной невнятности истории, рассказанной в спектакле, о чем писали все немногочисленные рецензенты[[323]](#footnote-324). Фабула лишь связывала, иногда искусственно, фрагменты зрелища.

Спектакль имел ярко выраженное номерное строение. Это неудивительно и самим спектаклем оправдано: ведь доминирующим элементом постановки была эксцентрическая маска во всех ее проявлениях. Особо хочется обратить внимание только на одно: заимствованные в цирке маски потянули за собой и программность {111} представления, как наиболее естественную среду своего существования. Но пересмотр места маски в представлении изменил и само представление. В отличие от цирка, где все участники программы как бы равны друг другу, в спектакле ФЭКСов появились главные и второстепенные герои. Акцентируя внимание на первых, вторых ФЭКСы использовали как фон или среду. Таким образом в отличие от цирковой программы строение фэксовой «Женитьбы» оказалось иерархичным, в нем появилась более сложная система доминант и подчиненностей. Но именно такой структурой обладали американские комические фильмы: маске героя было необходимо пройти ряд богатых комизмом ситуаций, что обеспечивалось фабулой, поддерживать существование которой помогали второстепенные персонажи. Сопоставление некоторых структурных особенностей «Женитьбы» и немого комического кинематографа позволяет сделать вывод о прочности и органичности цепочки театр — цирк — кино, разглядеть в опытах циркизации театра элементы и связи, имманентные кинематографу.

Циркизация театра показала наличие какого-то сквозного пути от цирка через театр к кино, по которому, помимо ФЭКСов, прошли Александров, Пырьев, Эйзенштейн, Юткевич, ставший киносценаристом Масс. И дело здесь не только в монтаже, заимствованном, по словам Эйзенштейна, кино из цирка. Видимо, структура образности, конкретнее, структура масок кино и цирка была весьма близка.

Приглашение в театральный спектакль цирковых эксцентриков не было ново. В 1923 году С. Э. Радлов, вспоминавший об участии Сержа в спектаклях Народной комедии, с горечью воскликнул: «Патент украден фирмою “ФЭКС”!»[[324]](#footnote-325) Однако он был несправедлив к ФЭКСам. В их спектакле Серж и Таурек использовались в совершенно новом для театра значении. Благодаря им театр обращался не к своим истокам (как хотелось в свое время Радлову), а непосредственно к цирковой эксцентрике, самостоятельному жанру, несколько веков развивавшемуся в профессиональном искусстве цирка и практически утратившему связь с фольклорной традицией.

{112} А. С. Александров (Серж) так описывал сцену оживления Гоголя — его «“электрифицировали”, вставляя ему в зад вилку от провода, будто это штепсель»[[325]](#footnote-326). Штепсель являлся парафразом клистира — древнейшего инструмента, с помощью которого балаганные доктора воскрешали умерших. Но этот прием в модернизированном виде слишком отдаленно напоминал о балаганной традиции. Она возникала в спектакле в связи с тем или иным приемом, заимствованным из арсенала зрелищ низовой культуры, но сознательно к ней ФЭКСы не апеллировали. «Женитьба» строилась на формах современного искусства, и в этом было ее главное отличие от опытов Радлова.

В «Эксцентризме» ФЭКСы провозгласили: «Жизнь как трюк»[[326]](#footnote-327), — обозначив тем самым одну из главных проблем своего творчества: стремление организовать жизнь на основах искусства. Театр — лишь одно из проявлений жизни, ставший своеобразной стартовой площадкой для дальнейшего жизнетворчества. Именно с точки зрения жизни «Женитьба» была не чередой трюков, а одним большим «трюком в 5 актах», как определялся жанр спектакля.

Трюк — краеугольный камень эксцентризма, он — драматургическая единица спектакля. Цирковой генезис этого понятия очевиден. Трюк — прием, направленный на получение неожиданного результата. Драматургия «Женитьбы» — драматургия неожиданностей. Навыки и приемы цирковых и драматических артистов уравнивались по единственному параметру: все их действия могли быть определены как трюк. В равной мере на трюковой основе базировались и все остальные элементы спектакля. Равнозначными трюками предстали в «Женитьбе» невероятно откровенное платье мисс Агаты, самоварное брюхо парового жениха, песенка про Большую Крокодилу, появление Чаплина, возмущение Гоголя, клоунская игра с оживлением покойника и т. д. Сближение разных фактур и стилей только усиливало эффект неожиданности.

Через номерную — трюковую — драматургию в спектакль вошла цирковая эксцентрика и пропитала собой все его составляющие. Склонная к гиперболизации, эксцентрика сама оказалась {113} гиперболизирована, благодаря чему перешла в новое качество: принципа миросозидания. Архитектоника «Женитьбы» — архитектоника без центра, без верха и низа, без единых эстетических координат. Совсем не случайно пара главных героев именовалась Альберт и Эйнштейн — по ходу спектакля они не забывали напоминать: «Теория относительности в действии». Отсутствие единой эстетической системы отсчета превращало «Женитьбу» в модель, описываемую лишь относительно точки зрения (пристрастий, убеждений, знаний — культуры) зрителя. При сравнительной (например, с «Зорями» Мейерхольда) пассивности, зритель становился едва ли не главным творцом этого спектакля: смыслы формировались им. Таким образом замыкалась структурная реформа спектакля, предложенная ФЭКСами: все элементы спектакля, включая базовые — актера, роль и зрителя, — обретали новые связи, основанные на относительности каждого из них.

Футуризм Маринетти, помноженный на эксцентрику, дал новое явление — *эксцентризм*. Последний сохранил основные футуристические параметры: бешеный темп и ритм современной жизни, культ машины в искусстве, размывание границы между искусством и жизнью, отказ от деления на высокое и низкое, непременный эпатаж. Однако в силу природной относительности эксцентризм не мог полностью встроиться в какую бы то ни было эстетическую систему. Некоторыми своими частями он выпадал из декларируемых параметров. Наиболее яркий пример — ирония. Ни ирония, ни самоирония футуризму не свойственны: слишком серьезные и глобальные цели стояли перед ним. Для эксцентризма же ироническое остранение — едва ли не излюбленный ход, позволяющий сместить явление и вывести его из традиционного для него контекста. Не чужда была эксцентризму и игровая стихия, реорганизующая жизненные реалии: ФЭКСы больше играли в эпатаж, чем действительно эпатировали, они с удовольствием предавались мистификациям, утверждали жизнь как трюк (трюк ФЭКСов действительно продемонстрировал свою универсальность как для искусства, так и для жизни, что позволило В. Б. Шкловскому утверждать: «Эксцентризм — это борьба с привычностью жизни, отказ от традиционного ее восприятия и подачи»).

«Женитьба» стремилась «взорвать» зрительный зал, внести в его настроение и его состояние элемент неуравновешенности; трюк {114} ФЭКСов требовал реакции жизни. В 1931 году Г. М. Козинцев напишет, что их целью «было приспособить театральную форму к возможностям максимального воздействия на зрителя»[[327]](#footnote-328). В таком контексте «Женитьба» может быть понята лишь как подступ к этой проблеме, как первая проба, использующая самый простой прием — эпатаж.

Программа эксцентризма эпатажем не исчерпывалась. «Цель эксцентризма — весьма простая: “организация нового быта”»[[328]](#footnote-329). Ни больше, ни меньше. Эксцентрический метод «организации нового быта» основывался на освобождении вещи от контекста, а следовательно, от привычных ассоциативных рядов и традиционной семантики. С одинаковых позиций подходя как к явлениям жизни, так и к явлениям искусства, эксцентризм стирал между ними границы[[329]](#footnote-330), расчищал плацдарм для дальнейших опытов по установлению качественно новых отношений между искусством и жизнью.

Спектакль-трюк ФЭКСов был в терминологии С. М. Эйзенштейна одним большим воздействующим аттракционом. Отдельные его элементы воздействовали на зрителя лишь в общей сумме, а соединение их в спектакле было произвольным. По замечанию В. В. Недоброво, ФЭКСы «не заботились о смысловом значении сочетания»[[330]](#footnote-331).

Наиболее слабым местом спектакля явился сюжет, вернее, — отсутствие единого принципа его создания. ФЭКСы попытались отказаться от фабулы, но и цирковая программа, как способ организации зрелища, не могла их вполне удовлетворить. На повестку дня вставал вопрос об организации воздействующих элементов.

Он был решен уже через полгода в спектакле С. М. Эйзенштейна «Мудрец». Связь между этими двумя спектаклями, а также значение «Женитьбы» как постановки, но не решения проблемы, осознавались ФЭКСами вполне отчетливо. «Не протестуем мы, когда в Москве Эйзенштейн прекрасно пользует наши приемы из {115} “Женитьбы” для “Мудреца”. <…> Наш спектакль — еще не товар. Только — закладка кессонов»[[331]](#footnote-332).

Перенасыщенный цирковыми трюками спектакль Эйзенштейна явился не только кульминацией циркизации театра, но и ее заключительным аккордом. «Мудрец» вплотную подошел к границе театра как искусства, и дальнейшие шаги в этом направлении могли быть связаны только с идеей жизнестроительства, напрочь порывающей с формами искусства. В «Мудреце» сошлись две разнонаправленные линии театра того времени: с одной стороны стремление к актерскому профессионализму, что наиболее отчетливо было заявлено в биомеханике Мейерхольда, с другой — стремление к разрушению театра, стиранию его границ с жизнью.

Спектакль Эйзенштейна был подготовлен всем ходом развития театрального искусства начала двадцатых годов. «Мудрец» вобрал в себя все появившиеся в то время на русской сцене новации, связанные с использованием цирковых элементов. Мы уже указывали на связь «Монтажа аттракционов» с теорией и практикой Н. М. Фореггера, очевидно и использование некоторых приемов ФЭКСов — в первую очередь, ориентация на кафешантанное искусство и использование в спектакле его элементов. Кроме того «Мудрец» развивал идею «бешеного темпа» театрального спектакля, заявленную как Фореггером, так и ФЭКСами. Недаром Г. М. Козинцев, вспоминая о присутствии Эйзенштейна на генеральной репетиции «Женитьбы», называл всего лишь одну претензию будущего постановщика «Мудреца» к спектаклю питерских эксцентриков: «“Медленно, — подгонял он нас высоким, еще ломающимся голосом, — слишком медленно! Наведите на них темп!..”». Тут же постановщик «Женитьбы» добавлял: «Мы были виноваты во множестве грехов, но одного, вероятно, не было на нашей совести. Уверен, что медленным это зрелище трудно было назвать»[[332]](#footnote-333). «Мудрец» вобрал в себя и опыт мейерхольдовских биомеханических спектаклей — «Великодушного рогоносца» и «Смерти Тарелкина». В постановке пьесы А. В. Сухово-Кобылина Эйзенштейн принимал непосредственное участие в качестве режиссера-лаборанта. {116} Ученик Мейерхольда, Эйзенштейн хорошо знал и понимал значение и театральный смысл спектаклей Мастера. Однако в своей собственной театральной практике он не столько развивал идеи Мейерхольда, сколько подчинял их своим задачам — задачам идеологически воздействующего искусства. Именно с этих позиций Эйзенштейн использовал в «Мудреце» акробатические элементы, систематически введенные на русскую сцену биомеханикой. Поэтому легко проследить разницу в использовании акробатики у Мейерхольда и Эйзенштейна.

В строгом смысле применительно к Мейерхольду говорить об акробатике как школе для драматического актера следует с осторожностью. Речь идет о совершенном владении актера своим телом, о подчинении его задачам художественной выразительности, что, включая в себя акробатический тренаж, им, конечно, не исчерпывается. «Физкультура, акробатика, танец, ритмика, бокс, фехтование — полезные предметы, но они только тогда могут принести пользу, когда будут введены как подсобные к курсу “биомеханики”, основному предмету, необходимому для каждого актера»[[333]](#footnote-334). Но, конечно, вычленить из биомеханики акробатические элементы и проследить их существование в практике Мейерхольда вполне возможно.

Акробатических элементов в первом биомеханическом спектакле — «Великодушном рогоносце» — было предостаточно. Мейерхольд выстраивал сложнейшие трюки, подвластные только акробатически тренированному артисту. «Бургомистр, прощаясь, *ударяет* задом правую половину двери, отчего левая *поддает* Петрю, который *летит* вперед на скамью. Бургомистр — “извините” — невольно *нажимает* на правую половину двери, тем самым левой *ударяет* себя по носу. Потом *огибает* дверь и *вылетает* в пролет между дверью и левым бортом галереи»[[334]](#footnote-335). Подобного рода трюки входили в задуманную образность спектакля и ею оправдывались. Для Мейерхольда был важен не трюк ради трюка, но образы, с помощью трюка создаваемые. «Я дошел до понимания воздействия мизансцен как воздействия не прямого, а посредством боковых {117} ходов, назначение которых — вызывать у зрителя боковые ассоциации»[[335]](#footnote-336). Трюк работал в спектакле на создание многопланового, способного вызывать ряд ассоциаций образа.

Нетрудно заметить, что в приведенном примере удары и полеты, имевшие откровенно буффонную природу, должны были вызывать смех в зале над незадачливыми персонажами. Это лишний раз доказывает, что акробатический трюк имел в спектакле Мейерхольда функциональный характер. Исполненный актером трюк тем или иным образом характеризовал его героя.

Итак, для Мейерхольда акробатика есть специальный тренинг, органично используемый в образном строе спектакля и служащий раскрытию художественного замысла. Акробатический трюк, эстетически осмысленный и обусловленный поведением персонажей, становился своего рода посредником между актером и маской, с помощью которого актер демонстрировал свое отношение к маске. По сравнению со структурой циркового трюка элементы здесь переставлены местами. Собственно исполнение трюка в цирке самоценно, маска обеспечивает его подачу, а актер, трюк исполнивший, вызывает у зрителя восхищение. В цирке очень важна чистота исполнения акробатических элементов. Для Мейерхольда гораздо важнее то, *как*, с какой содержательной окраской эти элементы выполняются. Подачу трюка обеспечивает не маска, но сам актер. В цирке, при неотрывности маски от актера, такое невозможно в принципе. Правда, там есть один вариант, на первый взгляд, весьма сходный с тем, что происходило у Мейерхольда. В цирке существует группа номеров, исполняемых клоунами, в которых те пытаются проделать «чужой» трюк: показать фокус, пройти по канату и т. д. Трюк в этом случае, действительно, не самоценен, ценно, как этот трюк исполняет клоун. Но дело в том, что и в этом случае трюк клоунскую маску по-новому никак не характеризует. Более того, исполнение трюка, характер этого исполнения обусловлены самой маской. Структура такого номера от структуры нормального акробатического номера ничем не отличается. Подача номера опять же обеспечивается маской, только на этот раз комической, клоунской.

{118} Есть еще один существенный момент, отличающий цирковой акробатический трюк от акробатического трюка в спектаклях Мейерхольда. Большинство цирковых номеров связано с опасностью. Зритель в цирке следит за тем или иным аттракционом, затаив дыхание, именно потому, что знает: канатоходец может сорваться, на укротителя может наброситься тигр, гимнаст может расшибиться и т. д. Зрительское внимание приковывается к происходящему двойственным чувством восхищения и страха. Причем совершенно очевидно, что зритель испытывает страх не за маску канатоходца (как раз она по цирковым законам должна быть непогрешима), а за самого канатоходца, то есть за актера. Мейерхольд не использует в своих спектаклях трюков, связанных с таким большим риском. А эстетическое осмысление трюка, изъятие его самоценности и вовсе снимают проблему внеэстетического сопереживания зрителя актеру в момент исполнения технически сложного акробатического элемента. То есть цирковое сопереживание актеру, находящееся вне эстетических чувств зрителя, Мейерхольдом в театр не переносится.

При этом совершенно не пропадает вторая часть циркового чувства зрителя — восхищение. Зритель прекрасно отдает себе отчет в сложности трюка и в совершенстве техники актера.

И последнее отличие акробатики у Мейерхольда от акробатики в цирке — это использование в биомеханическом тренинге и в спектакле всей психофизики актера, а не вычленение в ней, как в цирке, физической, внешней стороны. Мейерхольд говорил: «В “Великодушном рогоносце” психический аппарат был так же в движении, как и биомеханика»[[336]](#footnote-337). Абсолютным подтверждением его слов может быть М. И. Бабанова — Стелла. «В “Рогоносце” Бабанова была самым значительным явлением этого значительного спектакля. Без Бабановой и отчасти Ильинского спектакль был бы только блистательным доказательством теоремы, замечательным экспериментом. Благодаря Бабановой он стал *человеческим* спектаклем, насыщенным сочувствием и сопереживанием зрителя»[[337]](#footnote-338). Мейерхольд нашел соединение внешней выразительности, переходящей {119} в выразительность акробатическую, и внутренней драматической, театральной наполненности актера.

Акробатика открыла Мейерхольду новые неограниченные возможности актерской выразительности. Осмысленная им с театральных позиций, она стала полноправным элементом театрального спектакля. Заявленная в «Великодушном рогоносце» акробатика как средство выразительности театрального актера была растиражирована по всему русскому театру. Тираж привел к возникновению спектаклей, в которых акробатические элементы чисто механически соединялись с театральными и никак не дополняли уже свершившиеся открытия. Это заставило достаточно резко высказаться даже Н. М. Фореггера, обвиненного Мейерхольдом в верхоглядстве и дилетантстве за его попытки синтезировать театр и цирк. «Постепенно работа режиссера превращается в механическое изобретение трюков “числом поболее, ценою подешевле”, художник гордится, если он первый применил неиспользованное орудие пытки для актера. А актер тщетно стремится стать третьеразрядным циркачом»[[338]](#footnote-339). Обвинения Фореггера относились и к «Мудрецу» Эйзенштейна.

Однако напрямую «Мудрец» наследовал не «Великодушному рогоносцу», а другой мейерхольдовской работе — «Смерти Тарелкина».

Обратим внимание всего лишь на одну сцену этого спектакля — «мясорубку». В ней в полной мере сфокусировано отношение Мейерхольда к цирковому приему. По воспоминаниям исполнителя роли Брандахлыстовой М. И. Жарова, никто кроме него не решался пройти через «мясорубку»[[339]](#footnote-340), которая требовала от актера высококлассной акробатической техники. Акробатика была обязательным условием этого трюка, но ни в коей мере не являлась его содержанием. В первую очередь «мясорубка» была метафорой правоохранительной системы дореволюционной России: в этом образе вскрывался механизм «обработки» обывателя властью. По воспоминаниям Э. П. Гарина, герои, «пропущенные через нее, меняют свое мировоззрение»[[340]](#footnote-341). Крайне характерно последнее слово: {120} не «показания», а именно «мировоззрение». Полицейская машина меняла человеческую сущность. Встреча с властью переворачивала в героях представление о мире. «Мясорубка» из сатирического образа переходила в регистр гротеска. В связи с этим более чем обоснованным представляется предусмотренное Сухово-Кобылиным исполнение женской роли мужчиной. Цирковой эксцентрический прием лишь подчеркивал противоестественность происходящего и одновременно добавлял в ситуацию комический элемент, что находило свое выражение в финале этого своеобразного аттракциона, когда Брандахлыстова — Жаров начинала кокетничать с Шаталой — Н. П. Охлопковым. «Черный юмор» «мясорубки» разрешался клоунадой.

Клоунада вообще использовалась в спектакле крайне активно, на сцене присутствовал и «традиционный цирковой реквизит: бычьи пузыри на палках для хлопанья по голове, небьющаяся посуда, ведра с водой и пр.»[[341]](#footnote-342). Широкое использование клоунады позволило рецензентам спектакля и позднейшим исследователям творчества Мейерхольда утверждать, что целью постановки было «превратить “Смерть Тарелкина” в “безоблачную трюковую комедию”»[[342]](#footnote-343). Однако на примере «мясорубки» хорошо видно, что клоунада использовалась в спектакле для достижения гротескного несоответствия, являлась приемом остранения и, несмотря на свой трюковой и аттракционный характер, не была самоценной. Непонимание гротескной природы «Смерти Тарелкина» и породило неприятие спектакля большинством критиков. Мейерхольд не воссоздавал на сцене театра ГИТИС балаган, как полагали, например, Ю. В. Соболев и С. А. Марголин[[343]](#footnote-344), но строил гротескный сплав ужаса и веселья.

Соратник Мейерхольда В. Ф. Федоров полагал, что гротеск помог «до известной степени “абстрагировать быт”», «невероятный {121} быт» пьесы Сухово-Кобылина. «Трактуемая в тонах натурализма, пьеса бы определенно не зазвучала»[[344]](#footnote-345). Любопытно, что статья Федорова в «Зрелищах» является усеченным вариантом другой, неопубликованной статьи, написанной им в соавторстве с Эйзенштейном. В том, очевидно, первом варианте «борьба» с натурализмом велась не средствами гротеска, а средствами клоунады. «В. Э. Мейерхольд ставит пьесу в тонах сильного, яркого гротеска, местами переходящего в чистую, здоровую клоунаду (сцены с “упырями”, Брандахлыстовой, следствия и т. д.). Этим же приемом “обойдены” и самые опасные места пьесы, которые в натуралистическом плане неминуемо производят тягостное, почти патологическое впечатление, как, например, допросы Тарелкина, финал пьесы и пр.»[[345]](#footnote-346). Разделение гротеска и клоунады, видимо, принадлежало Эйзенштейну. Оставим в стороне вопрос, ставил ли Мейерхольд «Смерть Тарелкина» «вопреки» автору или нет и была ли действительно пьеса Сухово-Кобылина так натуралистична[[346]](#footnote-347). Для настоящего исследования существенно другое — в восприятии Эйзенштейна клоунада являлась следующей ступенью гротеска («местами *переходящего* в чистую, здоровую клоунаду»). При таком подходе превращение всех героев «Мудреца» в клоунов обретает важный театральный смысл: по Эйзенштейну, его спектакль как бы начинался там, где заканчивалась «Смерть Тарелкина».

Действительно, общего в этих спектаклях было много. Эйзенштейн использовал и некоторые приемы «Тарелкина», что подметил Д. И. Золотницкий[[347]](#footnote-348), и довел «ad absurdum» акробатические элементы, приобретшие в его спектакле определенную самоценность, и окончательно превратил пьесу в повод для аттракционов, в чем в свое время упрекали Мейерхольда («Пьеса оказалась лишь случайным {122} поводом для тех, иной раз весьма забавных и остроумно выдуманных трюков, которые представляются на наших глазах»[[348]](#footnote-349)).

Спектакль был сдобрен «бесшабашной эксцентрикой, “сверхфореггеровщиной” с никому не нужными и сценически не оправданными выстрелами и прочими “пороховыми” трюками»[[349]](#footnote-350), — так в равной степени могло быть написано и о «Смерти Тарелкина», и о «Мудреце».

«Три с лишним часа непрерывной эпатации зрителя. <…> [Постановка. — *А. С*.] сшибает с ног зрителя формальным трюкарством»[[350]](#footnote-351). «Чрезмерная пресыщенность спектакля цирковыми трюками, увлечение постановщика красочностью, резкими формами, молниеносной гонкой и паническим развитием действия. Иногда бывает непонятен общий смысл пьесы, путается содержание»[[351]](#footnote-352). «Жизнь искусства» писала: «Как уника, как исключение, как единичное испытание аттракционного метода построения спектакля — “Мудрец” интересен. Но с очевидностью можно утверждать, что эксцентризм, преподносимый в столь крупных дозах, — рискует оказаться невыносимым. Он может быть только этапом в развитии нашего театра. О самодовлеющем значении эксцентризма после “Мудреца” говорить не приходится: здесь он достигает своего апогея, здесь он пожирает самого себя»[[352]](#footnote-353). «Правда» однозначно заявила: «То, что было показано Пролеткультом, — вовсе не театр: это театрализованный цирк»[[353]](#footnote-354).

Спектакль Эйзенштейна еще до появления актеров начинался с цирковой атрибутики. На сцене был разостлан зеленый цирковой ковер, обшитый красной каймой. Он являлся знаком места действия, {123} подразумевающим цирк. Этот ковер как бы автоматически оправдывал все дальнейшие циркачества. Сразу становилось понятно, что история эмигранта Глумова (а действие по сюжету спектакля проходило в современном Париже) будет разыграна цирковыми артистами. И все-таки ковер был сугубо театральным знаком. Сцена не превращалась в арену, а как бы играла ее роль, облачившись в соответствующий костюм. Красная кайма читалась как условный цирковой барьер — тоже сугубо театральный знак. Итак, еще до начала спектакля входивший в зал зритель воспринимал первичную информацию о представлении на театральном языке. Сразу заметим, что тем самым предполагалось наличие у публики хотя бы минимального зрительского опыта, без которого театральные знаки не будут поняты. Этот момент окажется важным при оценке восприятия циркизации зрителем.

Разложив на сцене ковер, Эйзенштейн очистил площадку для игры от портала и кулис. Все участники спектакля находились на сцене постоянно, в нужный момент включаясь в действие, отыграв — отходили в сторону. Этот прием нельзя считать цирковым. В цирке очередность и, что более существенно, самостоятельность номеров — вещь непременная. Не то в театре. Здесь постоянное присутствие на сцене актера при определенных правилах игры вполне законно. Для Эйзенштейна был важен момент перехода актера от неигры к игре и обратно, подчеркивающий условность действия, сам факт исполнения актерами своих цирковых ролей. То есть момент сугубо театральный.

Структура спектакля, следовательно, строилась так: приключения Глумова в Парижском обществе разыгрывались цирковыми артистами, которых в свою очередь играли актеры Пролеткульта. Большинство персонажей было представлено клоунами, «белыми» и «рыжими». Сам Эйзенштейн не без веселья вспоминал это клоунское засилье. «Я с колыбельных дней люблю “рыжих” и всегда немного стеснялся этого. <…> В двадцать втором году я вволю “отыгрался”, буквально “затопив” мой первый самостоятельный спектакль (“Мудрец”) всеми оттенками мастей цирковых “рыжих” и “белых” клоунов. Мамаша Глумова — рыжий. Глумов — белый. Крутицкий — белый. Мамаев — белый. Все слуги — рыжие. Турусина — тоже рыжий. (Машенька — “силовой акт”, исполнявшийся девицей мощного телосложения, соплемянницей из города Риги, — {124} Верой Музыкант. Курчаев — “трио” гусар в розовом трико и “укротительских” мундирчиках. Городулин — его играл Пырьев — это стоило трех рыжих!)»[[354]](#footnote-355). При этом необходимо отметить, что в спектакле не был задействован ни один профессиональный цирковой артист. Все клоунские антре, все эксцентрические эскапады, все акробатические кульбиты исполнялись театральными актерами.

Драматические артисты *играли* клоунов, играли мастерски, со смаком и от души. М. М. Штраух, например, «кудахтал, как курица, “нес” яйца, прыгал каскадом»[[355]](#footnote-356). Когда «Турусина поворачивалась спиной к публике, в ее юбке-кринолине открывалась форточка, и клоун сообщал публике об антракте»[[356]](#footnote-357). Актеры обливали друг друга водой, сбрасывали на публику привязанную к подносу посуду и т. д. У Крутицкого, который был пародией на французского генерала Жоффра, на широких красных галифе пониже спины было начертано: «Жоффр», две первые буквы были вышиты крупно. Подобные кунштюки, конечно, циркового происхождения. Но заданные правила игры как бы делали цирковому приему прививку театральности. Смысл был не в пафосе мастерства — на голову публике падает посуда и не может упасть, — а в акте игры, *как* это проделывает актер, играющий клоуна. Возникала аналогия с «Турандот» в связи с родовой близостью клоунады театру. Это *почти* то же, что и актер, играющий актера.

Многие приемы «Мудреца» характерны театру и цирку в равной мере. Например, актер по принципу алогизма при раздумье вместо затылка чесал пятку. Нормальное поведение для клоуна. Но и в театре для него есть место. «Глумов, подхалимничая перед Жоффром, говорил, что он глуп, и доказывал это, надевая на голову ослиные уши, а ниже спины — хвост»[[357]](#footnote-358). Тоже — удачный клоунский прием, но и реализованная сценическая метафора. Исполнение женских ролей мужчинами — известный прием эксцентриады и столь же известный театральный фарсовый прием (не говоря уже о травестийной {125} традиции восточной, шекспировской и других театральных систем). С точки зрения структуры спектакля, видимо, особый интерес усматривался в балансировании на границе двух искусств.

Каждая вещь, каждый трюк гиперболизировались до отказа. Происхождение вещей и трюков в спектакле было театральным, фарсовым, но театральная эксцентрика всегда была готова сорваться в цирковую клоунаду. Клоунская маска, внедренная в театральную структуру, приобрела в ней либо функцию знака, либо трансформировалась в собственно театральную маску.

Все акробатические трюки имели в «Мудреце» вполне содержательное обоснование. Эйзенштейна никак нельзя упрекнуть в использовании трюка ради трюка. «В “Мудреце” основным приемом в актерском жесте и движении было доведение их до предела. Нормально при удивлении у человека приподнимается грудь, голова, брови, а ноги (немножко во всяком случае) пытаются оттолкнуться от земли. На пределе это — обратное сальто»[[358]](#footnote-359). Акробатический номер не существовал сам по себе, он был проявлением следствия каких-либо действенных событий. Знаменитая сцена с першем строилась следующим образом: актриса не просто на него взбиралась посреди действия, она проделывала этот один из сложнейших номеров в спектакле, произнеся предварительно текст: «Хоть на рожон полезай!» — то есть трюк был не чем иным, как реализованной метафорой. Глумов в исполнении И. Ф. Языканова, спасаясь бегством, шел по проволоке — тоже метафора — опасности, которой он подвергался. Акробатические трюки были театральной лексикой «Мудреца». Но, в отличие от Мейерхольда, эти аттракционы несли еще и дополнительную функцию — функцию захвата зрителя. Идущий по проволоке Г. А. Александров (второй проход — Голутвина) подвергался реальной опасности грохнуться вниз публике на головы. Здесь самый безучастный зритель задержит дыхание и будет переживать за актера, да и за себя. Спектакль не оставлял зрителя ни секунды в покое, почти физически вовлекая его в амплитуду воздействия. Трюки «Мудреца» отличало от цирка одно — включенность в образный ряд спектакля. В цирке канатоходец демонстрирует свое мастерство, для Александрова, как и для Ильинского, мастерство — вещь {126} прикладная. Но страх зрителя за актера, запланированный «Мудрецом», театру не характерен. Как Александров на проволоке, спектакль балансировал на границе театра и цирка. И, как Александров благополучно дошел до конца, так и спектакль этот баланс выдержал. Формальные циркачества входили в театральную природу спектакля и использовались как театральные приемы и знаки.

Надо отметить, что в спектакле театра Пролеткульта однажды уже состоялось использование таких аттракционов. Еще при постановке в 1921 году «Мексиканца» В. С. Смышляевым усилиями Эйзенштейна, бывшего ассистентом режиссера и художником спектакля, в третий акт была введена сцена боксерского поединка, в которой актеры, по словам М. И. Ромма, «дрались по-настоящему»[[359]](#footnote-360). Тогда, как позже и в «Мудреце», подлинное физическое действие провоцировало публику на сиюминутную внеэстетическую реакцию. О ее силе говорит избирательность памяти Ромма: «Остальная часть пьесы мне даже не запомнилась. Сам же матч я помню отчетливо, хотя с тех пор, как я его видел, прошло свыше сорока лет»[[360]](#footnote-361). Реальный боксерский удар провоцировал реальную зрительскую реакцию *на удар*, разрушал границу между сценой и залом. «В. С. Смышляеву удалось в этой постановке наметить путь к осуществлению одной из своих основных идей — к слиянию сцены со зрительным залом»[[361]](#footnote-362).

При всем желании развести в разные стороны актера и роль в «Мексиканце» и в «Мудреце», нельзя не признать, что граница между ними зыбка и трудно уловима. Играя канатоходца, актер реально шел по канату, реально совершал цирковой трюк. Стремление к подлинности физического действия подводило театр к самой границе с цирком. Это не «Турандот», где актеры играли актеров. Подобие «Турандот» возникало лишь в те моменты спектакля, когда актеры играли клоунов.

Такая структурная двойственность «Мудреца» была вызвана выдвинутой Эйзенштейном теорией активного воздействия на зрителя, теорией монтажа аттракционов.

{127} В статье, явившейся теоретическим выводом из постановки, Эйзенштейн прямо заявляет, что «в сущности говоря, сделать хороший (с формальной точки зрения) спектакль — это построить крепкую мюзик-холльную — цирковую программу, исходя от положений взятой в основу пьесы»[[362]](#footnote-363). К такому заключению Эйзенштейн приходит, отталкиваясь от принципиального посыла: «Основным элементом театра выдвигается зритель»[[363]](#footnote-364). Это фундаментальное положение теории Эйзенштейна нуждается в некоторых комментариях. Режиссер создает зрителецентристскую концепцию театра. Все остальные элементы спектакля начинают играть подчиненную роль. Но, в отличие от П. М. Керженцева, также выдвинувшего зрителя в качестве основы основ своего «творческого театра», Эйзенштейн не покушался на привычную функцию зрителя — он не превращался в сотворца, а оставался наблюдателем. Зато спектакль строился как система воздействий на зрителя.

«Оформление зрителя в желаемой направленности (настроенности) — задача всякого утилитарного театра»[[364]](#footnote-365). Под утилитарным театром подразумевался театр агитационный. Но эти слова можно толковать и расширительно. «Оформление зрителя в желаемой направленности» — задача всякого театра, стремящегося увлечь зал какой-либо мыслью. Мысль не обязательно должна быть идеологической. Она может быть этической, может — и эстетической. Но в любом случае зритель — объект воздействия. Он не просто локатор, воспринимающий спектакль, осмысляющий его, принимающий к сведению и таким образом испытывающий воздействие театра. Он — объект, который театром сознательно «обрабатывается» «в желаемой направленности». Несмотря на то, что функция зрителя не меняется, изменяется его роль в театральной структуре. Из субъекта — участника театрального представления, так или иначе влияющего на ход спектакля, зритель превращается в объект односторонней обработки. Зритель воспринимается Эйзенштейном как пластилин, из которого театр должен и может вылепить, что пожелает.

{128} «Орудие обработки — все составные части театрального аппарата (“говорок” Остужева не более цвета трико примадонны, удар в литавры столько же, сколько и монолог Ромео, сверчок на печи не менее залпа под местами для зрителей)»[[365]](#footnote-366). Каждый элемент театра воздействует, значит, нужно выверить последовательность и направленность цикла воздействий. Спектакль превращается в цепочку активно воздействующих элементов — «аттракционов». «Аттракцион в формальном плане я устанавливаю как самостоятельный и первичный элемент конструкции спектакля — молекулярную (то есть составную) единицу действенности театра и театра вообще»[[366]](#footnote-367).

Приведем полностью определение аттракциона. «Аттракцион (в разрезе театра) — всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенное эмоциональное потрясение воспринимающего, в свою очередь в совокупности единственно обуславливающий возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого — конечного идеологического вывода»[[367]](#footnote-368). Если единственный критерий аттракционности — воздействие на зрителя, «чувственное или психологическое», аттракцион сам по себе может и не иметь эстетической значимости. Теория Эйзенштейна как бы открывает театральный спектакль для ввода любых, не обязательно театральных, но обязательно воздействующих элементов. Вспомним Александрова, балансировавшего на проволоке над зрительным залом. Очевидно, что этот аттракцион был «сильнодействующим», у зрителя неминуемо возникало чувство страха за актера. Безраздельный захват внимания театрального зрителя, таким образом, находился за пределами эстетических средств — это страх зрителя за актера, страх человека за человека. Понятно, что такой аттракцион напрочь разрушает театральную структуру — из нее выпадает роль. В театре зритель не должен испытывать страх за актера, только за персонаж. И даже включенность подобного аттракциона в образный строй спектакля и его эстетическое {129} оправдание (метафора опасности) не превращают его в собственно театральный, хотя и уводят от чисто цирковой функции. Возникает причудливый симбиоз театральных и цирковых значений, созданный для воздействия на зрителя.

Внеэстетические способы воздействия, наработанные в цирке, могут быть и достаточно нейтральными к существу театральной структуры. Например, в цирке позволяют себе забрызгивать публику водой. Физически ощущая влагу на лице, зритель не испытывает никакого эстетического чувства. Но мобилизация его внимания, его чувства восприятия происходит. Если под местами для зрителей будут взрываться петарды, эффект будет тот же самый. Неожиданность такого взрыва будоражит зрителя, заставляет его оглядываться по сторонам в ожидании еще какого-нибудь подвоха, зрительское внимание мобилизуется.

Театр способен заимствовать у цирка такого рода внеэстетические средства воздействия на зрителя. В одном случае используется мастерство специально тренированного актера (баланс Александрова на канате), в другом — постановочные приемы (петарды под местами для зрителей). Понятно, что такого рода аттракционы не могут не учитывать театральных законов и должны быть оправданы структурной логикой спектакля. Но, как уже сказано, эти аттракционы, будучи нетеатрального происхождения, все равно балансируют на грани театра и цирка. Их «пограничность» открывает перед театром новые возможности и одновременно покушается на его родовую суверенность. Целевая двойственность такого аттракциона осознавалась Эйзенштейном, осознавался им и возможный выход за пределы театра. Спектаклем, созданным за границами театра, стали «Противогазы». Для Эйзенштейна существовала прямая связь между этой постановкой и «Мудрецом». Он писал: «Четыре постановки, последние в театре: “Рогоносец”, <…> “Мудрец”, <…> “Земля дыбом”, <…> “Противогазы”»[[368]](#footnote-369). Эйзенштейн сознательно работал на стыке двух искусств. Сам термин «аттракцион», заимствованный из цирка, приобрел у него новое значение.

Не выверенное мастерство исполнителя, а выверенная зрительская реакция характеризует аттракцион Эйзенштейна. Акцент не {130} на то, что происходит, а на то, как воздействует. Именно поэтому цирковой трюк сам по себе Эйзенштейну неинтересен и даже противоположен его устремлениям. Спланированное воздействие на зрителя, выдвигаемое Эйзенштейном как приоритетное, не свойственно цирку, где всегда приоритетным останется мастерство наездницы, акробата, укротителя, фокусника. Но в равной мере не свойственно оно и театру. Применительно к театру более уместна формула Мейерхольда о воздействии путем «боковых ходов», то есть воздействие опосредованное. Активное воздействие на зрителя, так пользуемое в театре XX века и изначально театру не свойственное, пришло в него не из цирка — из иных областей человеческой деятельности (и более всего из сферы общественно-политических манипуляций).

Оттолкнувшись от цирковой программы, Эйзенштейн предложил определенный способ соединения разрозненных воздействий. Способ этот — монтаж. В отличие от последовательного сюжетного повествования, где, говоря словами Эйзенштейна, один аттракцион тянет за собой другой и где смысл одного аттракциона приплюсовывается к смыслу другого, монтаж создает третий смысл, не являющийся суммой, а, скорее, «произведением»[[369]](#footnote-370) двух смыслов, возникающим при их стыковке. На этом будет базироваться вся деятельность Эйзенштейна-кинорежиссера — этого гения монтажа; ассоциативный монтаж предопределит победы советского киноавангарда 1920‑х годов. Но впервые монтаж, сопоставление самостоятельных номеров Эйзенштейн обнаружил в цирковой программе. «Школой монтажера является кино и, *главным образом, мюзик-холл и цирк*»[[370]](#footnote-371) [курсив мой. — *А. С*.]. Одно из видимых различий цирка и театра — принципы построения цирковой программы и спектакля. Цирковая программа состоит из разнородных, сменяющих друг друга номеров. Но позволим себе не согласиться с Н. А. Хреновым[[371]](#footnote-372), утверждающим, что связь этих номеров произвольна. Как пишет Е. М. Кузнецов, в цирковом искусстве достаточно быстро сложился {131} канон, по которому первая часть программы действительно состояла из как бы произвольно собранных номеров, но вторая являла собой один большой законченный аттракцион, как правило — «гвоздь программы». Даже если «гвоздь программы» был номером пятиминутным, он непременно демонстрировался в конце представления. Остальные номера выстраивались в ряд по возрастающей: от более простых к более сложным, к более интересным. Цирковая программа не лишена «сюжета», если, конечно, соотношение сюжета и фабулы понимать в русле формальной школы. Цирковая программа лишена фабулы, то есть связанного последовательного изложения событий. Сюжет же цирковой программы строится по нарастающей интереса, аттракционности, зрелищности.

Ориентируясь на цирковую программу, Эйзенштейн предлагает строить сюжет по цирковому принципу. А именно — по принципу сменяющих друг друга аттракционов. И, поскольку речь идет о спланированном воздействии, цепочка аттракционов выстраивается по принципу монтажа. Монтаж, усмотренный Эйзенштейном в цирке, — монтаж зрительских чувств. Точнее, монтаж воздействий. «Свободный монтаж произвольно выбранных, самостоятельных <…> воздействий (аттракционов), но с точной установкой на определенный конечный тематический эффект»[[372]](#footnote-373). Но если каждое воздействие (аттракцион) вызывает в зрителе запрограммированные чувства, то можно говорить, что речь идет о монтаже зрительских чувств. Подобный монтаж действительно существует и в цирке, но в совершенно неосознанном, спонтанном состоянии. Там, по законам построения программы, сильное зрительское чувство сменяется еще более сильным. Осознанный Эйзенштейном, монтаж обрел в театре насыщенные и разнообразные формы. Если цирковой монтаж графически можно изобразить в виде постепенно восходящей прямой, то у Эйзенштейна это была, скорее, синусоида, завершающаяся в своей верхней точке. Спектакль строился таким образом, что зритель мог подряд испытывать самые разные, подчас противоположные чувства.

Монтируя не смыслы, а ощущения, видя в этом свою основную задачу, Эйзенштейн оставляет на периферии спектакля коллизии, {132} перипетии — все, принципиальное для драмы, в том числе и развитие действия. Недаром критики, независимо от того, принимали они спектакль или нет, говорили об однообразии действия[[373]](#footnote-374), о том, что «смысловая связь между трюками теряется»[[374]](#footnote-375), что зритель все время рискует упустить «и так еле заметную нить логического действия»[[375]](#footnote-376), один критик даже выделил курсивом: «*На втором плане основной замысел, притом довольно туманный и совершенно непонятный*»[[376]](#footnote-377). Все это было следствием подчиненности сюжета аттракциону.

Очевидно, что монтаж, обнаруженный Эйзенштейном в цирке, монтажом может считаться только условно. Он обеспечивает динамику действия, создает своего рода динамическую партитуру. Но это и все. Эйзенштейн немного погорячился, заявив, что «школой монтажера является цирк». Хотя, конечно, в своей теории он отталкивался от цирковой программы. Принципы ее построения были заново осмыслены и в преображенном виде приобрели очертания монтажа. Вообще, в связи с работой Эйзенштейна нельзя говорить о простом переносе цирковых элементов в театр. Ведь и аттракцион, чисто цирковой атрибут, был переосмыслен Эйзенштейном с позиций воздействия. Так что, взяв от цирка аттракцион и прообраз монтажа, Эйзенштейн обогатил театр качественно новым явлением — монтажом воздействий. Аттракционы сознательно монтировались один с другим. Два последовательно спланированных воздействия рождали не столько две последовательные зрительские реакции, сколько «третье чувство», возникающее от ударного перехода от одной реакции к другой, в том числе и чувство дискомфортности из-за невозможности молниеносно перейти от одного состояния к другому. Это третье зрительское чувство — монтажная искра, всегда возникающая при монтажном сопоставлении. Но если обычно такая «искра» легко вербализуется зрителем — ведь традиционно монтируются {133} смыслы, — то в апеллирующем к чувству «Мудреце» она проскакивала в подсознании зрителя. Все устремления режиссера были направлены на зрителя, монтаж происходил «внутри» зрителя.

В «Мудреце» Эйзенштейна просматриваются ростки будущих устремлений режиссера воздействовать на зрительское подсознание. Театр решительно вступил на terra incognita. Недаром спустя годы Эйзенштейн, вновь заговорив о «Монтаже аттракционов», переведет свою теорию исключительно в плоскость психофизиологии. «Если бы я больше знал о Павлове в то время, я назвал бы “теорию монтажа аттракционов” “теорией художественных раздражителей”»[[377]](#footnote-378). Но и в начале двадцатых годов Эйзенштейн совершенно отчетливо осознавал подлинное значение и цели своего спектакля. «“Мудрец” обнажил в “монтаже аттракционов” механизм и сущность театрального воздействия. <…> На смену интуитивно художественной композиции воздействий — научная организация социально полезных раздражителей. Психотерапия зрелищными приемами»[[378]](#footnote-379). Решая проблему активного воздействия на зрителя, Эйзенштейн, на самом деле, не ставил перед собой задач социального воздействия, за что и получил соответствующие упреки[[379]](#footnote-380). Для него действительно важно было не только удерживать без пауз зрительское внимание, но и заставлять зрителя испытывать конкретные чувства. Программность в этом смысле давала ему возможность без особых хлопот менять «раздражители» в желаемой последовательности. Но в «Мудреце» Эйзенштейн лишь примерялся к такой задаче. Только в последующих постановках эти раздражители будут соотнесены с конкретной идеологической установкой. Это было более или менее понятно еще в двадцатые годы. «Если в “Мудреце” мы имели в значительной мере беспредметный аттракцион, некую проверку умения театра держать в руках внимание и эмоцию зрителя не гипнотическими приемами театра переживания, а увлекательностью взаправдашних, подчас {134} рискованных, действенных процессов, то в пьесе “Слышишь, Москва?” была поставлена задача прямого агита»[[380]](#footnote-381).

Помимо того, в «Мудреце» Эйзенштейн опробовал монтаж как художественный метод. На этом этапе монтаж понимался им как соединение, склейка разрозненных кусков. Из спектакля не следует, что монтаж в самом себе нес воздействие. Монтаж являлся способом соединения воздействий. Высказывание Эйзенштейна о том, что школой монтажера является цирк, косвенно доказывает, что монтаж пока понимается им не более, чем программность. О своей ранней монтажной практике Эйзенштейн писал: «Я был пленен в первую очередь чертой безотносительности кусков»[[381]](#footnote-382). То есть для него не было существенно вычленение третьего монтажного смысла. Известно, какую идеологическую нагрузку несет монтаж в фильмах Эйзенштейна. В «Мудреце» такого не было. Не было и потому, что монтаж, заимствованный из цирковой программы, как и все элементы цирковой программы, по своей природе аидеологичен.

Это особенно интересно в контексте более поздних соображений режиссера о невозможности идеологической коррекции собственно циркового представления. В работе сорокового года неудачу попыток политизировать цирк он объясняет необыкновенно явственной связью цирка с архаичными формами зрелищной культуры. «Все попытки “политизировать” цирк, сделать его актуальным и злободневным <…> ни к чему не приводят. <…> Достаточно на мгновение задуматься, чтобы тут же сообразить, что дело здесь совсем не нелепица. Ведь то, что видит здесь перед собою на арене зритель, — это миллионный вариант воссоздания того, через что давно-давно проходил сам он в образе предков»[[382]](#footnote-383). Эйзенштейн обратил внимание на то, что цирк апеллирует к коллективному бессознательному — наиболее архаичному пласту человеческой психики. Здесь кроется отличие цирка от театра: театр в состоянии варьировать уровни психологического воздействия и обращаться {135} к коллективному бессознательному (тотальный театр), к самости — в терминологии Юнга — (психологический театр), или к чисто интеллектуальному уровню восприятия (Брехт).

Архаичность и, как следствие этого, принципиальная аидеологичность цирка парадоксальным образом способствовала рождению на театре новой его формы — тотального, и уже по идее своей идеологичного театра.

В творчестве Фореггера, ФЭКСов, Эйзенштейна театральная сцена всеми силами пыталась ассимилировать чуждые ей цирковые элементы. Однако нельзя не признать, что способность ассимиляции у театра все же не бесконечна. Спектакли и ФЭКСов, и Эйзенштейна существовали в «пограничной» зоне различных искусств. Балансирование на границе театра, в принципе, было привлекательно для русского авангарда двадцатых годов. Речь идет не только о заимствовании у других искусств тех или иных выразительных средств. Одной из центральных задач авангарда было создание нового театрального языка, созвучного эпохе, что предполагало создание новой знаковой системы и новой фразеологии — нового способа соединения театральных знаков. Поиск новых, неведомых еще театру знаков, совершенно естественно выводил театр за его собственные границы. Авангард двадцатых годов выполнял роль опытной лаборатории, экспериментировавшей со всеми доступными ей «материалами». Одни результаты этой работы были восприняты традиционным театром, стали его неотъемлемыми частями, другие — так и остались эпизодами истории авангардного искусства, не имевшими последующего развития.

Одной из главных особенностей искомого театрального языка была пригодность его для общения непосредственно с жизнью: новый театр предполагался открытой структурой. Весьма показательны в этом отношении устремления ЛЕФа и отчасти Пролеткульта. Там театр мыслился как активный участник жизненного строительства. Теоретик левого театра Б. И. Арватов писал: «Отличие цирка и, отчасти, кабаре от театра состоит в следующем: в то время как на театре актер только делает вид, что он смел, ловок, остроумен, находчив, отважен и т. д., — там он на самом деле таков. И когда Смышляев, Эйзенштейн, Мейерхольд, Радлов, Фореггер и другие мотивируют, каждый по-своему, полезность цирка и кабаре {136} в театре, они фактически исполняют одну и ту же историческую задачу: “ожизнение” театра»[[383]](#footnote-384).

Характерно, что стремление вовлечь театр в жизнедеятельность приводило к использованию им языка, насыщенного элементами жизненной реальности. То есть театр не только отказывался от своего традиционного языка, но и от языка искусства в принципе. Следующим шагом на этом пути был бы для театра отказ от собственной самоценности и цельности, полное растворение в жизни. Ярчайшим доказательством тому служит краткая биография театрального режиссера С. М. Эйзенштейна, чей последний спектакль «Противогазы» был разыгран в пространстве заводского цеха. Слияние театрального текста с жизненными реалиями, стремление стереть границу между зрителями и актерами привели к потере собственно театра. Была ликвидирована даже минимальная дистанция между «действующими» и «воспринимающими», необходимая для осознания зрелища как объекта. Находясь внутри действия, зритель не мог выделить художественный образ из потока действительности. Цель была достигнута: спектакль превратился в участника жизнестроительства, но из-за невозможности отстранения от образа перестал быть фактом искусства. В связи с этим становятся понятны слова Эйзенштейна о конце театра («Четыре постановки, последние в театре»[[384]](#footnote-385)). После «Противогазов» театр, каким его хотели видеть левые, был уже невозможен.

Превращение Эйзенштейна в кинорежиссера было единственным для него выходом из тупика «Противогазов». Эйзенштейн не хотел поступиться своим правом влиять на жизнь, но не хотел покидать и искусство как среду обитания. Восстановление дистанции между зрителем и зрелищем было необходимо как воздух, но не путем отказа от найденных в «Мудреце» выразительных средств, напрямую воздействующих на сознание и подсознание зрителя, средств, заимствованных у жизни и способных вызывать сильнейшие зрительские эмоции. Был необходим прием, который позволил бы зрителю не участвовать в происходящем, но сохранил бы «эффект присутствия». Дистанцию между зрителем и действием для {137} Эйзенштейна восстановил киноэкран. В этом отношении крайне показательны первые фильмы режиссера. Сброшенный в лестничный пролет малолетний ребенок («Стачка») не может не раздробить зрительские нервы. «Оформление зрителя в желаемой направленности» происходит с неимоверным успехом (стоит вспомнить, что «Броненосец Потемкин» был запрещен в некоторых странах из-за опасений бурного роста революционных настроений), но нерушимая граница экрана не только оставляет зрителю возможность, но и заставляет его воспринимать происходящее в фильме как ряд художественных образов. Стремление Эйзенштейна к идеологически воздействующему искусству совершенно закономерно привело режиссера в кинематограф.

Уход в кино решил для Эйзенштейна, как в свою очередь для ФЭКСов, и проблему неминуемых в театре драматических отношений актера и персонажа. Так, баланс Александрова на проволоке был сложным трюком, выполняемым *актером*. Образно говоря, Голутвин шел *вместе* с Александровым. При несчастном же стечении обстоятельств в зрительный зал упал бы один Александров. В «Мудреце» Эйзенштейн так и не решил, как подвергнуть опасности не актера, а героя. Воздействие на зрителя в его спектакле осуществлялось средствами, лежавшими вне работы актера с персонажем, вне художественного образа. Для того чтобы соединить образ и воздействие, было необходимо удалить из структуры зрелища стоявшего между ними актера. Передать воздействие непосредственно художественному образу без потери качества Эйзенштейн сумел лишь в киноработах.

Уже давно замечено, что в ранних фильмах режиссера нет главных героев. Но стоит обратить внимание и на отсутствие в них актеров как равноправных участников и создателей произведения искусства. В двадцатые годы Эйзенштейн строит своих киногероев, оперируя исключительно категорией типажа. Образы людей создаются только выразительностью лица и фигуры, не используется даже изменение этой выразительности во времени. Герои ранних фильмов Эйзенштейна статичны в каждый момент своего существования. Все это не требует актерского исполнения. Эйзенштейн пользовался в то время актерами как моделями, наполняя содержанием их внешность без использования актерских средств, — в своем распоряжении режиссер имел недавнее открытие, {138} монтаж, и этого было достаточно для достижения необходимого эффекта.

Продолжавшаяся всего пять лет — с 1918 по 1923 год — циркизация театра создала по сути лабораторную структуру сценического представления, в которой базовой становилась категория действия. Стремясь к выраженности через действие, театр совершенно закономерно пришел к выраженности через физическое действие. Заявленная еще в 1912 году сила жеста и движения была реализована благодаря циркизации в абсолютном виде. В абсолютном виде была реализована и сила маски, полностью завладевшей театральным пространством и вытеснившей со сцены актера. Тотальность, с какой была реализована давнишняя формула Мейерхольда, помогла выделить в спектакле составляющие его главные элементы, осознать подлинную их силу, но одновременно с этим вскрыла и новые проблемы, возникшие в условиях «активного действия» — проблему художественной образности и проблему сохранения театра в собственных границах как вида искусства.

# **{****139}** Заключение

Низовые, народные истоки цирка, привлекавшегося на помощь театру в начале двадцатых готов, породили определенную путаницу в вопросе о том, для кого же предпринимались попытки «циркизировать» театр и кто был главным зрителем таких спектаклей. Вопрос о народной, массовой публике представляется нам все еще открытым. «Мудрец» пользовался большим успехом у московской творческой интеллигенции — со стороны основного зрителя Пролеткульта к нему было достаточно прохладное отношение. То же происходило и с ФЭКСовой «Женитьбой», и со спектаклями Народной комедии Радлова. «Несмотря на глубокую народность театральных приемов, Народная комедия остается до сих пор не принятой широкой массой петроградского пролетариата»[[385]](#footnote-386). Новый зритель игнорировал художественные приемы циркизации театра. «Фэксовцы заявляют иногда, что все, что они придумывают — для рабочего класса! В этом они, пожалуй, ошибаются, как ошибаются и их сподвижники в Московском Пролеткульте»[[386]](#footnote-387). Связано это было, надо полагать, с тем, что циркизация театра находилась в совершенно определенном культурном контексте, пролетариату не известном. В первую очередь циркизация была в оппозиции к близлежащей традиции сценического искусства — ее-то новый зритель и не знал. Приученный к цирку, не понимал, зачем в театре ему снова показывают «цирк». Плохо представляя себе театральные {140} законы, он проходил сквозь театральный строй спектакля, не замечая этого, и, конечно же, в полной мере не осознавал, что перед ним происходит. Быть может, наиболее показательно подтверждает эту мысль доклад старого члена партии, некогда рабочего Р. А. Пельше на диспуте о кризисе и перспективах современного театра, состоявшемся в ЦДИ в 1925 году. «Я считаю себя политически достаточно грамотным человеком. Солдатом революции состою не один десяток лет. Считаю себя и театрально грамотным; но тем не менее, когда я смотрел “Мудреца”, я не мог ориентироваться. Я не понимал, что там происходит, в чем смысл. А между тем театр Пролеткульта существует в первую очередь для пролетариата, и, конечно, не для его верхушек, а для масс. Но если не разбираемся мы, то что будет делать массовый зритель.

Другой пример: “Тарелкин”. Пьеса — бытовая, а между тем, вы видели, чтó это за форма. Вы видели, какие там звериные и птичьи клетки. Вы видели, какие там движения делались; какой там шум и гам стоял, — хуже всякой толкучки. Какие там трюки проделывались, какие там костюмы. Я спрашиваю: поняли ли мы все достаточно ясно, в чем тут дело? Можно ли сказать про эту форму, что она отвечает содержанию, что она углубляет и выявляет его? Должен сказать про себя: я грешный человек, и я заметил, еще и другие, очень многие вполне грамотные люди, смотрели, силясь понять, но все же ничего не поняли»[[387]](#footnote-388). Действительно, если уж мнивший себя в авангарде рабочего класса «театрально грамотный человек» был не в состоянии понять происходившее на сцене в этих спектаклях, то что видел в них совсем неподготовленный зритель? Очевидно, — немногое. Поэтому неудивительно, что рабочий зритель практически и не посещал ни Фабрику Эксцентрического актера, ни опыты Эйзенштейна, ни спектакли Мейерхольда. В 1925 году, когда привлечение зрителей в театр станет государственной политикой, обнаружится, что «до 70 % всех рабочих зрителей в течение сезона»[[388]](#footnote-389) направляются в академические театры, то есть в эстетическом отношении наиболее консервативные.

{141} Авангардные спектакли не могли привлечь пролетарского зрителя еще и потому, что целиком строились на визуальном ряде, слово практически всегда находилось на смысловой периферии. Вербально не выраженная идея театрально неподготовленным зрителем не воспринималась. Кроме того, очень скоро окажется, «что для рабочего зрителя важнее всего тема»[[389]](#footnote-390), а не формотворчество левого театра.

Циркизация театра, в отличие от бытующих представлений, была процессом элитарным, несмотря на очевидную народность цирка, который привлекался на помощь театру. Все эксперименты по сращиванию цирка и театра находились в сфере серьезного профессионального искусства, в сфере поиска новых художественных форм и нового языка. Это были авангардные разработки.

Любопытно, какие требования предъявлялись театру после 1923 года, когда наступала качественно новая театральная эпоха. «Сейчас, когда театр выходит из полосы “формальных увлечений”, — он должен стать значительным, веским по содержанию, должен, следовательно, вести к усилению активности зрительного восприятия»[[390]](#footnote-391). Любопытно, потому что «усиление активности зрительного восприятия» было краеугольным камнем левого театра. Но власть избрала простейший путь такого «усиления». Театру предстояло наполниться вербально выраженным и идейно прочным содержанием, как наиболее понятным и доступным пролетарскому зрителю. В наступавшей театральной реальности не только «формальным увлечениям», но и вообще заботам о форме места не оставалось.

Смена приоритетов в театральном поиске обнаруживается уже в мейерхольдовском «Лесе» 1924 года. Для нас этот спектакль особо ценен, поскольку сохраняет многие приметы циркизации театра: использование клоунады (Аркашка — Ильинский, Гурмыжская — Тяпкина), акробатические приемы и аттракционы (знаменитые «гигантские шаги»), живые голуби, монтаж как метод организации действия. Однако, как справедливо пишет К. Л. Рудницкий, {142} в «Лесе» цирковые элементы «были поставлены на службу комедийному сюжету». «Точно так Мейерхольд заставил активно работать на тему всего представления и средства выразительности немого кинематографа, в частности подписи (титры) и параллельный монтаж»[[391]](#footnote-392). Необычайно существенно, что теперь, после всех опытов циркизации театра, сюжет потому и смог подчинить себе цирковые элементы, что был исключительно театральной, а не литературной и тем более не цирковой природы. Благодаря опытам левых, театр смог полностью порвать с литературной драмой (чего не смог сделать в свое время традиционализм), осознать драматургию как драматургию спектакля и уже с этих позиций вновь вернуться к пьесе — теперь театр не вырастал из нее, а включал ее в себя наравне с другими элементами театрального спектакля.

Цирковая атрибутика в актерской игре «Леса» по сравнению с предыдущими опытами циркизации театра была полностью подчинена стихии театральной игры, театральности как содержания спектакля. Возвращая на театральные подмостки игру, театр вновь утверждал собственную исключительность как искусства, вновь возвращал актеру подобающее ему место в театральной структуре.

«Лес» вводил лабораторные открытия циркизации театра в арсенал средств уже не только авангардного искусства. Это становилось возможным благодаря позиции, с какой спектакль создавался: театр как реально существующее искусство, а не предмет поиска. Такая позиция знаменовала новый этап в истории театра и, как это ни парадоксально, возвращала сценическое искусство к традиционалистским исканиям.

Собственно говоря, сам Мейерхольд, сказавший о «Лесе»: «Мы пока еще на ковре традиционализма»[[392]](#footnote-393), никогда полностью традиционалистский ковер не покидал. Но для левого театра в целом это был очень смелый шаг, смешивающий все представления о революционном искусстве. Недаром уже весной 1924 года В. Г. Шершеневич {143} считал «кризис в понятии “левый фронт”» «несомненным»[[393]](#footnote-394). Положение дел было обозначено верно. Левый театр, каким он существовал до «Леса», с одной стороны себя исчерпал, с другой — устремлялся к новым исканиям, выходящим из круга футуристической проблематики (как, в равной мере, и традиционалистской, фрагменты и той и другой эстетических систем были положены в основание нового театра). Разрушение театра как искусства, активное воздействие на зрителя, жизнестроительство — все осталось в прошлом. Теперь театр вновь вооружился багажом театральности.

Спектакль, ее воспевающий, смог стать сложным, многоплановым зрелищем, в котором любой зритель находил «свои» смыслы. Успех «Леса» общеизвестен. Но крайне существенно то, что, в отличие от «Мудреца» или постановок Фореггера, это был массовый успех — 1700 представлений говорят сами за себя. В привлечении зрителей теперь были задействованы другие механизмы, ставка была сделана на художественность. Это понятие постепенно тоже возвращалось в театральную жизнь.

Во второй половине 1920‑х годов театр, уже почти забыв и о циркизации и мюзикхоллизации, методично осваивает их открытия. Это касается не только режиссеров, реально участвовавших в экспериментах начала двадцатых годов, как, например, С. Э. Радлова («В основу постановки этой итальянской феерии-буфф [“Любовь к трем апельсинам” С. С. Прокофьева. — *А. С*.] мною положены усложненные методы спектакля, которые я выработал и развил в моем театре “Народной комедии” в 1920 и 1921 годах»[[394]](#footnote-395)). Даже в творчестве такого режиссера, как К. С. Станиславский, можно найти скрытые связи с бурными эксцентрическими поисками первых послереволюционных лет («Горячее сердце», 1926).

А параллельно с этим все больше усиливался диктат государства в искусстве. Относительная эстетическая уравновешенность второй половины 1920‑х годов к началу нового десятилетия была уже окончательно разрушена. Было дискредитировано само понятие {144} художественного авангарда: искусству, по сути дела, было отказано в поиске, а о самоценности художественного поиска даже мало кто задумывался.

На фоне разнообразных анафем эксцентризму и футуризму веско и достойно выглядят слова В. Э. Мейерхольда об опытах циркизации театра: «Досадно, что мы все эксперименты делаем на публике. Хорошо было бы, если бы была такая закрытая лаборатория, где мы, режиссеры, могли работать с лекциями сопроводительными, как в Планетарии»[[395]](#footnote-396).

# **{****145}** Рекомендуемая литература

*Аксенов И. А*. «Мудрец» С. М. Эйзенштейна // А. Н. Островский на советской сцене. М., 1974. С. 23 – 25.

*Аксенов И. А*. Театр и зритель эпохи революции // О театре. Тверь, 1922. С. 102 – 112.

*Алперс Б. В*. Конец эксцентрической школы // *Алперс Б. В*. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 2. С. 290 – 294.

*Булгакова О. Л*. Бульваризация авангарда — феномен ФЭКС // Киноведческие записки. Вып. 7. М., 1990. С. 27 – 47.

*Васильева Ю. А*. Эйзенштейн: концепция «агрессивного искусства»? // Киноведческие записки. Вып. 3. М., 1989. С. 205 – 209.

*Волков Н. Д*. Молодость Эйзенштейна // *Волков Н. Д*. Театральные вечера. М., 1966. С. 337 – 352.

*Ган А. М*. Борьба за «массовое действо» // О театре. Тверь, 1922. С. 49 – 80.

*Гвоздев А. А*. Игра телом и вещами // *Гвоздев А. А*. Театральная критика. Л., 1987. С. 43 – 45.

*Гвоздев А. А*. Театральная Москва // *Гвоздев А. А*. Театральная критика. Л., 1987. С. 20 – 24.

*Гвоздев А. А., Пиотровский А. И*. Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма // История советского театра. Л., 1933. Т. 1. С. 83 – 290.

*Дмитриев Ю. А*. В чем же все-таки специфика цирка? // *Дмитриев Ю. А*. Эстрада и цирк глазами влюбленного. М., 1971. С. 178 – 182.

{146} *Добин Е. С*. Козинцев и Трауберг. Л.; М., 1963. (Главы «ФЭКС», Эксцентризм) С. 6 – 41.

*Золотницкий Д. И*. Октябрь и опыты агитационной комедии // Театр и драматургия. Вып. 4. Л., 1974. С. 43 – 57.

*Клющчинский Р*. Эксцентризм и эксцентричность // Киноведческие записки. Вып. 7. М., 1990. С. 151 – 154.

*Кухта Е. А*. «Женитьба» Н. В. Гоголя на советской сцене 1920‑х гг. // Пьеса и спектакль. Л., 1978. С. 40 – 49.

*Левин Е. С*. Мейерхольд, эксцентризм и ФЭКС // Киноведческие записки. Вып. 7. М., 1990. С. 97 – 100.

*Левшин А. И*. На репетициях «Мудреца» // Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М., 1974. С. 136 – 150.

*Маринетти Ф.‑Т*. Футуризм. [Спб., 1914]. 241 с.

*Максимова В. А*. «Мудрец» Сергея Эйзенштейна // Советская эстрада и цирк. 1971. № 3. Март. С. 29 – 31.

*Мокульский С. С*. Переоценка традиций // Театральный Октябрь. М.; Л., 1926. С. 9 – 29.

*Недоброво В. В*. ФЭКС / Вступ. ст. *В. Б. Шкловского*. М.; Л., 1928. 80 с.

*Никитин А. Л*. Московский дебют Сергея Эйзенштейна. М., 1996. 319 с.

*Пастор И*. Цирк и мюзик-холл в советском театре / Перев. *Н. И. Нусиновой* // Киноведческие записки. Вып. 7. М., 1990. С. 48 – 55.

*Пиотровский А. И*. Народная комедия // *Пиотровский А. И*. Театр. Кино. Жизнь. Л., 1969. С. 50 – 52.

*Пиотровский А. И*. Остров чудес // *Пиотровский А. И*. За советский театр! Л., 1925. С. 21 – 22.

*Пиотровский А. И*. Театр Народной комедии // *Пиотровский А. И*. За советский театр! Л., 1925. С. 18 – 21.

*Рыков А. В*. Народная комедия // Зеленая птичка. Пг., 1922. С. 163 – 178.

{147} *Тейлор Р*. Эксцентризм как культурная революция // Киноведческие записки. Вып. 7. М., 1990. С. 11 – 19.

*Февральский А. В*. Мейерхольд и цирк // Советская эстрада и цирк. 1963. № 4. Апр. С. 9 – 10.

*Февральский А. В*. «Мистерия-буфф» // Маяковский: Материалы и исследования. М., 1940. С. 178 – 268.

*Февральский А. В*. Первая советская пьеса «Мистерия-буфф» В. В. Маяковского. М., 1971. 272 с.

*Февральский А. В*. С. М. Эйзенштейн в театре // Вопросы театра. М., 1967. С. 82 – 101.

*Фореггер Н. М*. [Статьи и манифесты] // Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века. М., 1996. С. 48 – 74.

*Эйзенштейн С. М*. Монтаж аттракционов // *Эйзенштейн С. М*. Избр. произв.: В 6 т. М., 1964. Т. 2. С. 269 – 273.

Эксцентризм. Пг. [На обложке: Эксцентрополис], 1922. 15 с.

# **{****148}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)   [О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Абрамов Александр Иванович (1900 – 1985) — [*95*](#_page095)

Аксенов Иван Александрович (1884 – 1935) — [*35*](#_page035)

Александров Александр Сергеевич (Серж) (1892 – 1966) — [*49*](#_page049)*,* [*51*](#_page051)*,* [*58*](#_page058)*,* [*60*](#_page060)*,* [*62*](#_page062)*,* [*78*](#_page078)*,* [*79*](#_page079)*,* [*84*](#_page084)*,* [*106*](#_page106)*,* [*108*](#_page108)*,* [*110*](#_page110)*–* [*112*](#_page112)

Александров (Мормоненко) Григорий Васильевич (1903 – 1983) — [*125*](#_page125)*–* [*126*](#_page126)*,* [*128*](#_page128)*,* [*129*](#_page129)*,* [*137*](#_page137)

Алперс Борис Владимирович (1894 – 1974) — [*13*](#_page013)

Анненков Борис Павлович (1896 – 1921) — [*49*](#_page049)

Анненков Юрий Павлович (1889 – 1974) — [*8*](#_page008)*,* [*9*](#_page009)*,* [*11*](#_page011)*,* [*12*](#_page012)*,* [*14*](#_page014)*,* [*41*](#_page041)*–* [*49*](#_page049)*,* [*61*](#_page061)*,* [*62*](#_page062)*,* [*68*](#_page068)*,* [*86*](#_page086)*–* [*87*](#_page087)

Арбес де Чезаре (1710 – 1778) — [*74*](#_page074)

Арватов Борис Игнатьевич (1896 – 1940) — [*135*](#_page135)

Аристофан (ок. 446 – 385 до н. э.) — [*46*](#_page046)*,* [*63*](#_page063)*,* [*74*](#_page074)

Бабанова Мария Ивановна (1900 – 1983) — [*118*](#_page118)

Балухатый Сергей Дмитриевич (1893 – 1945) — [*79*](#_page079)

Бенуа Александр Николаевич (1870 – 1960) — [*65*](#_page065)

Бергсон Анри (1859 – 1941) — [*101*](#_page101)

Бескин Эммануил Мартынович (1877 – 1940) — [*37*](#_page037)

Бирман Серафима Германовна (1890 – 1976) — [*13*](#_page013)

Блок Александр Александрович (1880 – 1921) — [82](#_page082)

Брехт Бертольт (1898 – 1956) — [*109*](#_page109)*,* [*135*](#_page135)

Брик Осип Максимович (1888 – 1945) — [*99*](#_page099)

{149} Буало (Буало-Депрео) Никола (1636 – 1711) — [*96*](#_page096)

Верхарн Эмиль (1855 – 1916) — [*34*](#_page034)

Вивьен Леонид Сергеевич (1887 – 1966) — [*96*](#_page096)

Владимиров — [*45*](#_page045)

Ганлон Ли, братья Томас, Джордж, Уильям, Альфред, Эдмонд, Фредерик (сер. XIX в.) — [*101*](#_page101)

Гарин Эраст Павлович (1902 – 1980) — [*119*](#_page119)

Гвоздев Алексей Александрович (1887 – 1939) — [*9*](#_page009)*,* [*11*](#_page011)

Гвоздева Мария Федоровна (1900 – после 1979) — [*49*](#_page049)

Гибшман Константин Эдуардович (1884 – 1942) — [*45*](#_page045)*,* [*49*](#_page049)*,* [*60*](#_page060)

Глизер Юдифь Самойловна (1904 – 1968) — [*13*](#_page013)

Глинская (Беленсон) Фаина Александровна (1892 – 1970) — [*49*](#_page049)

Гоголь Николай Васильевич (1809 – 1852) — [*11*](#_page011)*,* [*63*](#_page063)*,* [*74*](#_page074)*,* [*107*](#_page107)

Гольдони Карло (1707 – 1793) — [*74*](#_page074)

Горький Алексей Максимович (1868 – 1936) — [*66*](#_page066)

Гоцци Карло (1720 – 1806) — [*62*](#_page062)*,* [*74*](#_page074)

Грановский (Азарх) Алексей Михайлович (1890 – 1937) — [*6*](#_page006)*,* [*7*](#_page007)

Гриффит Дэвид Уорк (1875 – 1948) — [*97*](#_page097)

Дебюро Жан-Батист-Гаспар (1796 – 1846) — [*74*](#_page074)*,* [*84*](#_page084)*,* [*101*](#_page101)

Дельвари Жорж (Кучинский Георгий Ильич) (1888 – 1942) — [*41*](#_page041)*,* [*45*](#_page045)*–* [*47*](#_page047)*,* [*49*](#_page049)*,* [*60*](#_page060)*,* [*81*](#_page081)*,* [*85*](#_page085)

Державин Константин Николаевич (1903 – 1956) — [*6*](#_page006)*,* [*44*](#_page044)*,* [*56*](#_page056)*,* [*59*](#_page059)*,* [*65*](#_page065)*,* [*72*](#_page072)*–* [*77*](#_page077)*,* [*83*](#_page083)

Джеретти, братья — [*77*](#_page077)

Дузе Элеонора (1858 – 1924) — [*105*](#_page105)

Елагин Николай Дмитриевич (1891 – ?) — [*49*](#_page049)

Жаров Михаил Иванович (1899 – 1981) — [*119*](#_page119)*–* [*120*](#_page120)

Жилинский — [*45*](#_page045)

Золотницкий Давид Иосифович (1918 – 2005) — [*31*](#_page031)*,* [*46*](#_page046)*,* [*83*](#_page083)*,* [*121*](#_page121)

Зоркая Нея Марковна (1924 – 2006) — [*13*](#_page013)

{150} Иванов Вячеслав Иванович (1866 – 1949) — [*7*](#_page007)

Ильинский Игорь Владимирович (1901 – 1987) — [*13*](#_page013)*,* [*36*](#_page036)*,* [*118*](#_page118)*,* [*125*](#_page125)*,* [*141*](#_page141)

Казанова Джованни Джакомо (1725 – 1798) — [*24*](#_page024)

Кальдерон де ла Барка Педро (1600 – 1681) — [*84*](#_page084)

Каменский Василий Васильевич (1884 – 1961) — [*22*](#_page022)

Карлони Александр Юрьевич (1889 – ?) — [*49*](#_page049)

Квинтилиан Марк Фабий (ок. 35 – 95) — [*52*](#_page052)

Керженцев (Лебедев) Платон Михайлович (1881 – 1940) — [*39*](#_page039)*,* [*127*](#_page127)

Керзон Джордж (1859 – 1925) — [*67*](#_page067)

Китон Бастер (1896 – 1966) — [*96*](#_page096)

Клемансо Жорж (1841 – 1929) — [*34*](#_page034)

Козинцев Григорий Михайлович (1905 – 1973) — [*8*](#_page008)*,* [*9*](#_page009)*,* [*104*](#_page104)*–* [*105*](#_page105)*,* [*114*](#_page114)*,* [*115*](#_page115)

Козюков Борис Дмитриевич (1892 – ?) — [*49*](#_page049)*,* [*64*](#_page064)

Крылов Иван Андреевич (1769 – 1844) — [*92*](#_page092)

Кузнецов Евгений Михайлович (1900 – 1958) — [*50*](#_page050)*,* [*55*](#_page055)*–* [*56*](#_page056)*,* [*57*](#_page057)*,* [*78*](#_page078)*,* [*80*](#_page080)*,* [*130*](#_page130)

Курбас Лесь (1887 – 1937) — [*8*](#_page008)*,* [*9*](#_page009)

Лазаренко Виталий Ефимович (1890 – 1939) — [*35*](#_page035)*–* [*36*](#_page036)

Левинсон Андрей Яковлевич (1887 – 1933) — [*32*](#_page032)

Лессинг Готхольд Эфраим (1729 – 1781) — [*96*](#_page096)

Ллойд Гарольд (1893 – 1971) — [*96*](#_page096)*,* [*109*](#_page109)

Ллойд-Джордж Дэвид (1863 – 1945) — [34](#_page034)

Логинов — [*45*](#_page045)

Луначарский Анатолий Васильевич (1875 – 1933) — [*18*](#_page018)

Макиавелли Никколо (1469 – 1527) — [*92*](#_page092)

Малевич Казимир Северинович (1878 – 1935) — [*31*](#_page031)

Марголин Самуил Акимович (1893 – 1953) — [*120*](#_page120)

Марецкая Вера Петровна (1906 – 1978) — [*13*](#_page013)

Маринетти Филиппо-Томмазо (1876 – 1944) — [*19*](#_page019)*–* [*27*](#_page027)*,* [*86*](#_page086)*,* [*100*](#_page100)*,* [*101*](#_page101)*,* [*103*](#_page103)*,* [*104*](#_page104)*–* [*105*](#_page105)*,* [*113*](#_page113)

Марков Павел Александрович (1897 – 1980) — [*9*](#_page009)*–* [*11*](#_page011)*,* [*102*](#_page102)

{151} Мартинсон Сергей Александрович (1899 – 1984) — [*13*](#_page013)

Масс Владимир Захарович (1896 – 1979) — [*94*](#_page094)*,* [*95*](#_page095)*,* [*96*](#_page096)*,* [*103*](#_page103)*,* [*111*](#_page111)

Маяковский Владимир Владимирович (1893 – 1930) — [*18*](#_page018)*,* [*24*](#_page024)*,* [*25*](#_page025)*,* [*28*](#_page028)*,* [*31*](#_page031)*–* [*32*](#_page032)*,* [*34*](#_page034)*,* [*95*](#_page095)

Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874 – 1940) — [*7*](#_page007)*,* [*8*](#_page008)*,* [*9*](#_page009)*,* [*10*](#_page010)*,* [*11*](#_page011)*,* [*12*](#_page012)*,* [*14*](#_page014)*,* [*15*](#_page015)*–* [*18*](#_page018)*,* [*26*](#_page026)*,* [*28*](#_page028)*–* [*35*](#_page035)*,* [*37*](#_page037)*–* [*38*](#_page038)*,* [*40*](#_page040)*,* [*43*](#_page043)*,* [*59*](#_page059)*,* [*70*](#_page070)*,* [*72*](#_page072)*,* [*85*](#_page085)*,* [*91*](#_page091)*,* [*92*](#_page092)*,* [*96*](#_page096)*,* [*99*](#_page099)*,* [*109*](#_page109)*,* [*113*](#_page113)*,* [*115*](#_page115)*–* [*121*](#_page121)*,* [*125*](#_page125)*,* [*130*](#_page130)*,* [*135*](#_page135)*,* [*138*](#_page138)*,* [*140*](#_page140)*,* [*142*](#_page142)*,* [*144*](#_page144)

Мелик-Хаспабов Валентин Павлович — [*8*](#_page008)*,* [*94*](#_page094)*,* [*95*](#_page095)*,* [*97*](#_page097)

Миклашевский Константин Михайлович (1886 – 1944) — [*55*](#_page055)

Мовшенсон Александр Григорьевич (1895 – 1865) — [*69*](#_page069)*–* [*72*](#_page072)*,* [*74*](#_page074)*,* [*82*](#_page082)

Мокульский Стефан Стефанович (1896 – 1960) — [*9*](#_page009)*,* [*10*](#_page010)*,* [*11*](#_page011)

Мольер Жан-Батист (1622 – 1673) — [*62*](#_page062)*,* [*84*](#_page084)

Наполеон I Бонапарт (1769 – 1821) — [*24*](#_page024)

Недоброво Владимир Владимирович (1905 – 1951) — [*107*](#_page107)*,* [*114*](#_page114)

Нерон Клавдий Цезарь (37 – 68) — [*24*](#_page024)

Носков Николай Дмитриевич (1869 – ?) — [*45*](#_page045)

Остужев Александр Алексеевич (1874 – 1953) — [*128*](#_page128)

Охлопков Николай Павлович (1900 – 1967) — [*120*](#_page120)

Павлов Иван Петрович (1849 – 1936) — [*133*](#_page133)

Парнах (Парнок) Валентин Яковлевич (1891 – 1951) — [*97*](#_page097)

Пельше Роберт Андреевич (1880 – 1955) — [*140*](#_page140)

Перетц Владимир Николаевич (1870 – 1935) — [*77*](#_page077)

Песочинский Николай Викторович (род. 1956) — [*15*](#_page015)

Пикассо (Руис) Пабло (1881 – 1973) — [*105*](#_page105)

Пиотровский Адриан Иванович (1898 – 1938) — [*9*](#_page009)*,* [*12*](#_page012)*,* [*53*](#_page053)*,* [*56*](#_page056)*,* [*57*](#_page057)*,* [*59*](#_page059)*,* [*60*](#_page060)*,* [*63*](#_page063)*,* [*65*](#_page065)*,* [*67*](#_page067)*,* [*74*](#_page074)*–* [*75*](#_page075)*,* [*80*](#_page080)*,* [*84*](#_page084)*,* [*85*](#_page085)

Плавт Тит Макций (сер. III в. – ок. 184 до н. э.) — [*53*](#_page053)

Поччи Франц (1807 – 1876) — [*92*](#_page092)

Прокофьев Сергей Сергеевич (1891 – 1953) — [*143*](#_page143)

Пырьев Иван Александрович (1901 – 1968) — [*111*](#_page111)*,* [*124*](#_page124)

Рабле Франсуа (1494 – 1553) — [*90*](#_page090)

{152} Радлов Сергей Эрнестович (1892 – 1958) — [*8*](#_page008)*,* [*9*](#_page009)*,* [*12*](#_page012)*,* [*14*](#_page014)*,* [*33*](#_page033)*,* [*44*](#_page044)*,* [*48*](#_page048)*–* [*55*](#_page055)*,* [*57*](#_page057)*,* [*59*](#_page059)*–* [*60*](#_page060)*,* [*62*](#_page062)*–* [*66*](#_page066)*,* [*68*](#_page068)*,* [*79*](#_page079)*–* [*82*](#_page082)*,* [*84*](#_page084)*–* [*88*](#_page088)*,* [*91*](#_page091)*,* [*111*](#_page111)*–* [*112*](#_page112)*,* [*135*](#_page135)*,* [*139*](#_page139)*,* [*143*](#_page143)

Рейнхардт Макс (1873 – 1943) — [*6*](#_page006)*–* [*7*](#_page007)

да Римини Франческа (? – между 1283 и 1286) — [*24*](#_page024)

Ромм Михаил Ильич (1902 – 1971) — [*126*](#_page126)

Росселлини Роберто (1906 – 1977) — [*109*](#_page109)

Рудницкий Константин Лазаревич (1920 – 1988) — [*13*](#_page013)*–* [*14*](#_page014)*,* [*18*](#_page018)*,* [*22*](#_page022)*,* [*28*](#_page028)*–* [*30*](#_page030)*,* [*33*](#_page033)*,* [*141*](#_page141)*–* [*142*](#_page142)

Рыков Александр Викторович (1892 – 1966) — [*55*](#_page055)*,* [*60*](#_page060)*–* [*61*](#_page061)*,* [*79*](#_page079)*,* [*81*](#_page081)*,* [*84*](#_page084)

Седен Мишель Жан (1719 – 1797) — [*57*](#_page057)

Сеннет Мак (1880 – 1960) — [*109*](#_page109)

Сен-Фуа (Сент-Фоа) Жермен Франсуа (1698 – 1776) — [*57*](#_page057)

Сервантес де Сааведра Мигель (1547 – 1616) — [*92*](#_page092)

Серж, см. [Александров Александр Сергеевич](#_Tosh0004525)

Смышляев Валентин Сергеевич (1891 – 1936) — [*8*](#_page008)*,* [*126*](#_page126)*,* [*135*](#_page135)

Соболев Юрий Васильевич (1887 – 1940) — [*90*](#_page090)*,* [*120*](#_page120)

Соловьев Владимир Николаевич (1887 – 1941) — [*17*](#_page017)*,* [*52*](#_page052)*,* [*55*](#_page055)*,* [*56*](#_page056)*,* [*57*](#_page057)*,* [*58*](#_page058)*,* [*59*](#_page059)*,* [*60*](#_page060)*,* [*83*](#_page083)*,* [*84*](#_page084)

Станиславский Константин Сергеевич (1863 – 1938) — [*64*](#_page064)*,* [*143*](#_page143)

Сухово-Кобылин Александр Васильевич (1817 – 1903) — [*115*](#_page115)*,* [*120*](#_page120)*,* [*121*](#_page121)

Таиров Александр Яковлевич (1885 – 1950) — [*8*](#_page008)*,* [*9*](#_page009)

Такашима Татсуносуки (1873 – ?) — [*59*](#_page059)*–* [*60*](#_page060)

Таурек Иван Васильевич (1888 – ?) — [*49*](#_page049)*,* [*79*](#_page079)*,* [*106*](#_page106)*,* [*108*](#_page108)*–* [*110*](#_page110)*,* [*111*](#_page111)

Тойнби Арнольд Джозеф (1889 – 1975) — [*19*](#_page019)

Толстой Лев Николаевич (1828 – 1910) — [*41*](#_page041)*,* [*43*](#_page043)*,* [*45*](#_page045)*,* [*46*](#_page046)*,* [*47*](#_page047)

Трауберг Леонид Захарович (1902 – 1990) — [*8*](#_page008)*,* [*9*](#_page009)*,* [*80*](#_page080)*,* [*106*](#_page106)

Февральский Александр Вильямович (1901 – 1984) — [*13*](#_page013)*,* [*30*](#_page030)*,* [*35*](#_page035)*,* [*38*](#_page038)

Федоров Василий Федорович (1891 – 1971) — [*120*](#_page120)

Феоктистов — [*45*](#_page045)

Фореггер (Фореггер фон Грейфентурн) Николай Михайлович (1892 – 1939) — [*8*](#_page008)*,* [*9*](#_page009)*,* [*14*](#_page014)*,* [*40*](#_page040)*,* [*88*](#_page088)*–* [*104*](#_page104)*,* [*115*](#_page115)*,* [*119*](#_page119)*,* [*135*](#_page135)*,* [*143*](#_page143)

{153} Хлебников Велимир (Виктор Владимирович) (1885 – 1922) — [*22*](#_page022)

Ходасевич Валентина Михайловна (1894 – 1970) — [*55*](#_page055)*–* [*56*](#_page056)*,* [*57*](#_page057)*,* [*67*](#_page067)*,* [*79*](#_page079)

Хренов Николай Андреевич (род. 1942) — [*14*](#_page014)*,* [*130*](#_page130)

Цезарь Гай Юлий (100 – 44 до н. э.) — [*24*](#_page024)

Цицерон Марк Туллий (106 – 43 до н. э.) — [*52*](#_page052)

Чаплин Чарлз Спенсер (1889 – 1978) — [*96*](#_page096)*,* [*97*](#_page097)*,* [*101*](#_page101)*,* [*108*](#_page108)*,* [*110*](#_page110)*,* [*112*](#_page112)

Чепалов Александр Иванович (род. 1945) — [*88*](#_page088)

Шахназарова Нелли Григорьевна (род. 1924) — [*13*](#_page013)

Шекспир Вильям (1564 – 1616) — [*74*](#_page074)*,* [*83*](#_page083)*–* [*84*](#_page084)

Шершеневич Вадим Габриэлевич (1893 – 1942) — [*142*](#_page142)

Шкловский Виктор Борисович (1899 – 1984) — [*12*](#_page012)*,* [*44*](#_page044)*,* [*45*](#_page045)*–* [*47*](#_page047)*,* [*49*](#_page049)*,* [*61*](#_page061)*,* [*63*](#_page063)*,* [*69*](#_page069)*,* [*83*](#_page083)*,* [*85*](#_page085)*,* [*113*](#_page113)

Штраух Максим Максимович (1900 – 1974) — [*124*](#_page124)

Щербаков Вадим Анатольевич (род. 1958) — [*92*](#_page092)

Эйзенштейн Сергей Михайлович (1898 – 1848) — [*8*](#_page008)*,* [*9*](#_page009)*,* [*12*](#_page012)*,* [*14*](#_page014)*,* [*28*](#_page028)*–* [*30*](#_page030)*,* [*40*](#_page040)*,* [*67*](#_page067)*,* [*92*](#_page092)*,* [*98*](#_page098)*,* [*111*](#_page111)*,* [*114*](#_page114)*,* [*115*](#_page115)*–* [*116*](#_page116)*,* [*119*](#_page119)*,* [*121*](#_page121)*–* [*137*](#_page137)*,* [*140*](#_page140)

Эрдман Борис Робертович (1899 – 1960) — [*7*](#_page007)

Юнг Карл Густав (1875 – 1961) — [*135*](#_page135)

Юрский Сергей Юрьевич (род. 1935) — [*109*](#_page109)

Юткевич Сергей Иосифович (1904 – 1985) — [*105*](#_page105)*,* [*111*](#_page111)

Языканов Иван Федорович (1898 – 1974) — [*125*](#_page125)

# **{****154}** Указатель спектаклей

[А](#_b01)   [Б](#_b02)   [В](#_b03)   [Г](#_b04)   [Д](#_b05)   [Ж](#_b07)   [З](#_b08)   [К](#_b11)   [Л](#_b12)   [М](#_b13)   [Н](#_b14)   [О](#_b15)   [П](#_b16)   [Р](#_b17)   [С](#_b18)   [Т](#_b19)   [У](#_b20)   [Х](#_b22)   [Ц](#_b23)   [Ш](#_b25)

«Арлекин-скелет», пантомима Ж.‑Б.‑Г. Дебюро, Народная комедия (Петроград), 1921, реж. К. М. Миклашевский — [*84*](#_page084)

«Блокада России», сценарий С. Э. Радлова, Театр Домов отдыха (Петроград), 1920, реж. С. Э. Радлов — [*66*](#_page066)*–* [*68*](#_page068)

«Великодушный рогоносец», фарс Ф. Кроммелинка, Театр Актера (Москва), 1922, реж. В. Э. Мейерхольд — [*109*](#_page109)*,* [*115*](#_page115)*,* [*116*](#_page116)*–* [*119*](#_page119)*,* [*129*](#_page129)

«Виндзорские проказницы», комедия В. Шекспира, Народная комедия (Петроград), 1920, реж. С. Э. Радлов — [*83*](#_page083)*–* [*84*](#_page084)

«Воровка детей», мелодрама А. Ф. Деннери, Мастфор (Москва), 1922, реж. Н. М. Фореггер — [*89*](#_page089)*,* [*99*](#_page099)

«Вторая дочь банкира», сценарий С. Э. Радлова, Народная комедия (Петроград), 1920, реж. С. Э. Радлов — [*54*](#_page054)*,* [*58*](#_page058)*–* [*59*](#_page059)*,* [*62*](#_page062)

«Гарантии Гента», буффонада В. З. Масса, Мастфор (Москва), 1922, реж. Н. М. Фореггер — [*97*](#_page097)*,* [*99*](#_page099)

«Горячее сердце», комедия А. Н. Островского, МХАТ (Москва), 1926, реж. К. С. Станиславский — [*143*](#_page143)

«Господин де Пурсоньяк», комедия Ж.‑Б. Мольера, Народная комедия (Петроград), 1921, реж. В. Н. Соловьев — [*84*](#_page084)

«Два болтуна», интермедия М. Сервантеса, Московский балаган (Москва), 1919, реж. Н. М. Фореггер — [*92*](#_page092)

«Деревенский судья», комедия П. Кальдерона, Народная комедия (Петроград), 1921, реж. С. Э. Радлов — [*84*](#_page084)

«Женитьба», комедия Н. В. Гоголя, Фабрика эксцентрического актера (Петроград), 1922, реж. Г. М. Козинцев и Л. З. Трауберг — [*8*](#_page008)*,* [*11*](#_page011)*,* [*106*](#_page106)*–* [*115*](#_page115)*,* [*139*](#_page139)

{155} «Жирофле-Жирофля», оперетта Ш. Лекока, Камерный театр (Москва), 1922, реж. А. Я. Таиров — [*8*](#_page008)

«Земля дыбом», драма М. Мартине «Ночь», Театр Вс. Мейерхольда (Москва), 1923, реж. В. Э. Мейерхольд при участии С. М. Третьякова — [*129*](#_page129)

«Зори», драма Э. Верхарна, Театр РСФСР‑I (Москва), 1920, реж. В. Э. Мейерхольд, сопостановщик В. М. Бебутов — [*34*](#_page034)*,* [*37*](#_page037)*,* [*113*](#_page113)

«Каракатака и каракатакэ», французский фарс XVII в., Мастерская театра «Четырех масок» (Москва), 1918, реж. Н. М. Фореггер — [*88*](#_page088)

«Каракатака и каракатакэ», французский фарс XVII в., Московский балаган (Москва), 1919, реж. Н. М. Фореггер (неосуществленная постановка ?) — [*92*](#_page092)

«Коварство и любовь», трагедия Ф. Шиллера, Эрмитажный театр (Петроград), 1919 – [*48*](#_page048)

«Крокодил и Персея», пьеса Ф. Поччи, Московский балаган (Москва), 1919, реж. Н. М. Фореггер (неосуществленная постановка ?) — [*92*](#_page092)

«Лекарь поневоле», комедия Ж.‑Б. Мольера, Эрмитажный театр (Петроград), 1919 – [*48*](#_page048)

«Лес», комедия А. Н. Островского, Театр им. Вс. Мейерхольда (Москва), 1924, реж. В. Э. Мейерхольд — [*8*](#_page008)*,* [*12*](#_page012)*,* [*13*](#_page013)*,* [*109*](#_page109)*,* [*141*](#_page141)*–* [*143*](#_page143)

«Любовь и золото», мелодрама С. Э. Радлова, Народная комедия (Петроград), 1921, реж. С. Э. Радлов — [*81*](#_page081)

«Любовь к трем апельсинам», опера С. С. Прокофьева, Академический театр оперы и балета (Петроград), 1926, реж. С. Э. Радлов — [*143*](#_page143)

«Макбет», трагедия В. Шекспира, Театр трагедий (Петроград), 1918, реж. А. М. Грановский — [*6*](#_page006)

«Мандрагора», комедия Н. Макиавелли, Московский балаган (Москва), 1919, реж. Н. М. Фореггер (неосуществленная постановка ?) — [*92*](#_page092)

«Мексиканец», инсценировка Б. В. Арватова по Дж. Лондону, Первый рабочий театр Пролеткульта (Москва), 1921, реж. В. С. Смышляев и С. М. Эйзенштейн — [*8*](#_page008)*,* [*126*](#_page126)

«Мистерия-буфф», Героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи В. В. Маяковского (I‑я редакция), Театр Музыкальной драмы (Петроград), 1918, реж. В. Э. Мейерхольд, сопостановщик В. В. Маяковский — [*8*](#_page008)*,* [*18*](#_page018)*,* [*28*](#_page028)*–* [*33*](#_page033)*,* [*39*](#_page039)*,* [*40*](#_page040)*,* [*96*](#_page096)

«Мистерия-буфф», Героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи В. В. Маяковского (II‑я редакция), Театр РСФСР‑I (Москва), 1921, реж. В. Э. Мейерхольд — [*8*](#_page008)*,* [*34*](#_page034)*–* [*38*](#_page038)*,* [*96*](#_page096)

{156} «Мистерия-буфф», Героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи В. В. Маяковского, Цирк Саламанского (Москва), 1921, реж. А. М. Грановский — [*6*](#_page006)

«Мудрец», комедия А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты», Первый рабочий театр Пролеткульта (Москва), 1923, реж. С. М. Эйзенштейн — [*8*](#_page008)*,* [*28*](#_page028)*,* [*30*](#_page030)*,* [*114*](#_page114)*–* [*116*](#_page116)*,* [*119*](#_page119)*,* [*121*](#_page121)*–* [*126*](#_page126)*,* [*128*](#_page128)*–* [*129*](#_page129)*,* [*133*](#_page133)*–* [*137*](#_page137)*,* [*139*](#_page139)*–* [*140*](#_page140)*,* [*143*](#_page143)

«Невеста мертвеца», сценарий С. Э. Радлова, Народная комедия (Петроград), 1920, реж. С. Э. Радлов — [*49*](#_page049)*–* [*50*](#_page050)*,* [*54*](#_page054)*–* [*56*](#_page056)*,* [*60*](#_page060)*,* [*63*](#_page063)

«Обезьяна доносчица», сценарий С. Э. Радлова, Народная комедия (Петроград), 1920, реж. С. Э. Радлов — [*54*](#_page054)*,* [*55*](#_page055)*,* [*62*](#_page062)*,* [*74*](#_page074)

«Первый винокур», комедия Л. Н. Толстого, Эрмитажный театр (Петроград), 1919, реж. Ю. П. Анненков — [*8*](#_page008)*,* [*11*](#_page011)*,* [*41*](#_page041)*,* [*43*](#_page043)*–* [*49*](#_page049)*,* [*61*](#_page061)*,* [*86*](#_page086)

«Пленник», сценарий С. Э. Радлова, Народная комедия (Петроград), 1920, реж. С. Э. Радлов — [*75*](#_page075)

«Пошились у дурнi», («Остались в дураках»), комедия М. Л. Кропивницкого, Березиль (Киев), 1925, реж. Л. Курбас — [*8*](#_page008)

«Приемыш», мелодрама С. Э. Радлова, Народная комедия (Петроград), 1920, реж. С. Э. Радлов — [*78*](#_page078)*–* [*82*](#_page082)*,* [*85*](#_page085)

«Принцесса Брамбилла», каприччо по Э.‑Т.‑А. Гофману, Камерный театр (Москва), 1920, реж. А. Я. Таиров — [*8*](#_page008)

«Принцесса Турандот», сказка К. Гоцци, III студия МХАТ (Москва), 1922, реж. Е. Б. Вахтангов — [*124*](#_page124)*,* [*126*](#_page126)

«Проделки Смеральдины», комедия В. Н. Соловьева, Народная комедия (Петроград), 1920, реж. В. Н. Соловьев — [*55*](#_page055)*,* [*84*](#_page084)

«Противогазы», мелодрама С. М. Третьякова, Первый рабочий театр Пролеткульта (Москва), 1924, реж. С. М. Эйзенштейн — [*129*](#_page129)*,* [*136*](#_page136)

«Пьеро ревнивец», пантомима Ж.‑Б.‑Г. Дебюро, Народная комедия (Петроград), 1921, реж. К. М. Миклашевский — [*84*](#_page084)

«Работяга Словотеков», комедия А. М. Горького, Народная комедия (Петроград), 1920, реж. С. Э. Радлов — [*66*](#_page066)*,* [*68*](#_page068)

«Ревизор», комедия Н. В. Гоголя, Государственный театр им. Вс. Мейерхольда (Москва), 1926, реж. В. Э. Мейерхольд — [*12*](#_page012)

«Саламанкская пещера», интермедия М. Сервантеса, Московский балаган (Москва), 1919, реж. Н. М. Фореггер — [*92*](#_page092)

{157} «Слышишь, Москва?!», агит-гиньоль С. М. Третьякова, Первый рабочий театр Пролеткульта (Москва), 1923, реж. С. М. Эйзенштейн — [*134*](#_page134)

«Смерть Тарелкина», комедия А. В. Сухово-Кобылина, Театр ГИТИС (Москва), 1922, реж. В. Э. Мейерхольд — [*8*](#_page008)*,* [*115*](#_page115)*,* [*119*](#_page119)*–* [*122*](#_page122)*,* [*140*](#_page140)

«Султан и черт», сценарий С. Э. Радлова, Народная комедия (Петроград), 1920, реж. С. Э. Радлов — [*54*](#_page054)*,* [*57*](#_page057)*–* [*59*](#_page059)*,* [*62*](#_page062)

«Табареновский фарс или злоключения Люкаса», Московский балаган (Москва), 1919, реж. Н. М. Фореггер — [*92*](#_page092)

«Танцы машин», композиция Н. М. Фореггера, Мастфор (Москва), 1922, реж. Н. М. Фореггер — [*88*](#_page088)*,* [*103*](#_page103)

«Тартюф», комедия Ж.‑Б. Мольера, Эрмитажный театр (Петроград), 1919 – [*48*](#_page048)

«Трумф», шуто-трагедия И. А. Крылова, Московский балаган (Москва), 1919, реж. Н. М. Фореггер (неосуществленная постановка ?) — [*92*](#_page092)

«Удачный обман», сценарий С. Э. Радлова, Народная комедия (Петроград), 1920, реж. С. Э. Радлов — [*55*](#_page055)

«Хорошее отношение к лошадям», буффонада В. З. Масса, Мастфор (Москва), 1922, реж. Н. М. Фореггер — [*93*](#_page093)*–* [*95*](#_page095)*,* [*99*](#_page099)

«Царь Эдип», трагедия Софокла в обработке Г. фон Гофмансталя, Немецкий театр (Берлин), 1909, реж. М. Рейнхардт — [*6*](#_page006)

«Царь Эдип», трагедия Софокла, Театр трагедий (Петроград), 1918, реж. А. М. Грановский — [*6*](#_page006)

«Шестеро влюбленных», комедия К. М. Миклашевского, Народная комедия (Петроград), 1922, реж. С. Э. Радлов — [*55*](#_page055)

1. См.: *Державин К. Н*. Цирк // Жизнь искусства. 1920. 6 авг. № 523. С. 1. [↑](#footnote-ref-2)
2. См.: *Мейерхольд В. Э*. Реконструкция театра (1929 – 1930 гг.) // *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. С. 195. [↑](#footnote-ref-3)
3. *Мелик-Хаспабов В. П*. Пути нашего цирка // Цирк и эстрада. 1928. № 3 – 4. Фев. С. 3. [↑](#footnote-ref-4)
4. *Эрдман Б. Р*. Неповторимое время // Цирк и эстрада. 1928. № 3 – 4. 15 – 28 фев. С. 6. [↑](#footnote-ref-5)
5. *Мелик-Хаспабов В. П*. Пути нашего цирка // Цирк и эстрада. 1928. № 3 – 4. Фев. С. 3. [↑](#footnote-ref-6)
6. См.: *Кузнецов Е. М*. Цирк. M., 1971. С. 360. [↑](#footnote-ref-7)
7. *Маков П. А*. Новейшие театральные течения // *Марков П. А*. О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 1. С. 304. [↑](#footnote-ref-8)
8. Там же. [↑](#footnote-ref-9)
9. Там же. С. 307. [↑](#footnote-ref-10)
10. *Мокульский С. С*. Переоценка традиций // Театральный Октябрь. М.; Л., 1926. С. 16. [↑](#footnote-ref-11)
11. Ошибка: 1922. [↑](#footnote-ref-12)
12. *Гвоздев А. А*. Классики на советской сцене // Литературный современник. 1933. № 6. Июнь. С. 128. [↑](#footnote-ref-13)
13. *Пиотровский А. И*. Кинофикация театра // Жизнь искусства. 1927. № 47. 27 нояб. С. 4. [↑](#footnote-ref-14)
14. *Шкловский В. Б*. О законах строения фильм Эйзенштейна // *Шкловский В. Б*. За 60 лет. M., 1985. С. 113. [↑](#footnote-ref-15)
15. См.: *Шкловский В. Б*. Эйзенштейн. М., 1973. [↑](#footnote-ref-16)
16. См.: *Шкловский В. Б*. Их настоящее. М.; Л., 1927. [↑](#footnote-ref-17)
17. А. А. Гвоздев в середине двадцатых годов искренне приветствовал цирковое мастерство в театре. См.: *Гвоздев А. А*. Игра телом и вещами [1925 г.] // *Гвоздев А. А*. Театральная критика. Л., 1987. С. 43 – 45. [↑](#footnote-ref-18)
18. Такое отношение сохранится на многие десятилетия. В книге К. Л. Рудницкого эта ленинская цитата станет одной из характеристик «Леса». См.: *Рудницкий К. Л*. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 319. [↑](#footnote-ref-19)
19. *Алперс Б. В*. Конец эксцентрической школы [1936 г.] // *Алперс Б. В*. Театральные очерки: В 2 т. M., 1977. Т. 2. С. 290. [↑](#footnote-ref-20)
20. *Рудницкий К. Л., Зоркая Н. М., Шахназарова Н. Г*. Искусство, рожденное революцией // Страницы истории советской художественной культуры. 1917 – 1932. М., 1989. С. 31. [↑](#footnote-ref-21)
21. Там же. [↑](#footnote-ref-22)
22. *Хренов Н. А*. Некоторые аспекты социального функционирования искусства на первых этапах развития советской художественной культуры // Страницы истории советской художественной культуры. С. 157. [↑](#footnote-ref-23)
23. Комментарии // Мейерхольд в русской театральной критике: 1892 – 1918 / Сост. и ком. *Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис*. М., 1997. С. 464. [↑](#footnote-ref-24)
24. *Мейерхольд В. Э*. Балаган // *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 215. [↑](#footnote-ref-25)
25. *Мейерхольд В. Э*. Балаган // *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. С. 223, 224. [↑](#footnote-ref-26)
26. *Мейерхольд В. Э*. Возрождение цирка [: Выступление 17 февраля 1919 г.] // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978. С. 33. [↑](#footnote-ref-27)
27. Там же. С. 34. [↑](#footnote-ref-28)
28. Там же. [↑](#footnote-ref-29)
29. *Соловьев В. Н*. О технике нового актера // Театральный Октябрь. Сборник 1. Л.; М., 1926. С. 43. [↑](#footnote-ref-30)
30. *Мейерхольд В. Э*. Да здравствует жонглер! // Эхо цирка. 1917. № 3. 1 (14) авг. С. 3. [↑](#footnote-ref-31)
31. Там же. [↑](#footnote-ref-32)
32. Там же. [↑](#footnote-ref-33)
33. Там же. [↑](#footnote-ref-34)
34. *Рудницкий К. Л*. Режиссер Мейерхольд. С. 226. [↑](#footnote-ref-35)
35. *Маринетти Ф.‑Т*. Первый манифест футуризма // Называть вещи своими именами. М., 1986. С. 161. [↑](#footnote-ref-36)
36. Там же. С. 160. [↑](#footnote-ref-37)
37. См.: *Тойнби А. Дж*. Постижение истории: Сборник. М., 1996. [↑](#footnote-ref-38)
38. *Маринетти Ф.‑Т*. Первый манифест футуризма // Называть вещи своими именами. С. 160. [↑](#footnote-ref-39)
39. Там же. [↑](#footnote-ref-40)
40. *Маринетти Ф.‑Т*. Рождение футуристской эстетики // *Маринетти Ф.‑Т*. Футуризм. [Спб.]: Прометей, [1914]. С. 91. [↑](#footnote-ref-41)
41. *Маринетти Ф.‑Т*. Первый манифест футуризма // Называть вещи своими именами. С. 160. [↑](#footnote-ref-42)
42. Там же. С. 158. [↑](#footnote-ref-43)
43. Там же. С. 160. [↑](#footnote-ref-44)
44. *Рудницкий К. Л*. Русское режиссерское искусство. 1908 – 1917. М., 1990. С. 241. [↑](#footnote-ref-45)
45. См.: *Маринетти Ф.‑Т*. Программа футуристской политики // *Маринетти Ф.‑Т*. Футуризм. С. 238 – 239. [↑](#footnote-ref-46)
46. *Маринетти Ф.‑Т*. Наслаждение быть освистанным // *Маринетти Ф.‑Т*. Футуризм. С. 89. [↑](#footnote-ref-47)
47. Там же. [↑](#footnote-ref-48)
48. Там же. С. 90. [↑](#footnote-ref-49)
49. Там же. С. 88. [↑](#footnote-ref-50)
50. Там же. С. 90. [↑](#footnote-ref-51)
51. *Маринетти Ф.‑Т*. Наслаждение быть освистанным // *Маринетти Ф.‑Т*. Футуризм. С. 88. [↑](#footnote-ref-52)
52. Там же. С. 90. [↑](#footnote-ref-53)
53. *Маринетти Ф.‑Т*. Music Hall // *Маринетти Ф.‑Т*. Футуризм. С. 231. [↑](#footnote-ref-54)
54. Там же. С. 232. [↑](#footnote-ref-55)
55. Там же. С. 233. [↑](#footnote-ref-56)
56. Там же. С. 231. [↑](#footnote-ref-57)
57. Там же. С. 233. [↑](#footnote-ref-58)
58. Там же. С. 237. [↑](#footnote-ref-59)
59. Там же. [↑](#footnote-ref-60)
60. Там же. С. 236. [↑](#footnote-ref-61)
61. См.: *Владимиров С. В*. В. В. Маяковский // *Владимиров С. В*. Драма. Режиссер. Спектакль. Л., 1976. С. 5 – 25; *Золотницкий Д. И*. Зори театрального Октября. С. 63 – 77, 115 – 126; *Рудницкий К. Л*. Режиссер Мейерхольд. С. 226 – 234, 244 – 251; *Февральский А. В*. Первая советская пьеса «Мистерия-буфф» В. В. Маяковского. М., 1971. С. 7 – 200. [↑](#footnote-ref-62)
62. *Рудницкий К. Л*. Режиссер Мейерхольд. С. 229. [↑](#footnote-ref-63)
63. Там же. С. 228. [↑](#footnote-ref-64)
64. Там же. С. 229. [↑](#footnote-ref-65)
65. Там же. [↑](#footnote-ref-66)
66. *Эйзенштейн С. М*. Монтаж аттракционов // *Эйзенштейн С. М*. Избр. произв.: В 6 т. М., 1964. Т. 2. С. 271. [↑](#footnote-ref-67)
67. Там же. С. 270. [↑](#footnote-ref-68)
68. Там же. [↑](#footnote-ref-69)
69. Там же. С. 269. [↑](#footnote-ref-70)
70. Там же. С. 269. [↑](#footnote-ref-71)
71. *Гладков А. К*. Мейерхольд говорит. Записи 1934 – 1939 // *Гладков А. К*. Мейерхольд: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 311. [↑](#footnote-ref-72)
72. *Рудницкий К. Л*. Режиссер Мейерхольд. С. 228. [↑](#footnote-ref-73)
73. *Февральский А. В*. «Кинофикация театра» // Искусство кино. 1978. № 4. Апр. С. 143. [↑](#footnote-ref-74)
74. См.: *Золотницкий Д. И*. Зори театрального Октября. С. 74. [↑](#footnote-ref-75)
75. *Левинсон А. Я*. «Мистерия-буфф» Маяковского // Мейерхольд в русской театральной критике: 1892 – 1918. С. 385. [↑](#footnote-ref-76)
76. *Рудницкий К. Л*. Режиссер Мейерхольд. С. 230. [↑](#footnote-ref-77)
77. *Соловьев В. Н*. «Мистерия-буфф» // Стройка. 1931. № 11. 16 апр. С. 15. [↑](#footnote-ref-78)
78. *Рудницкий К. Л*. Режиссер Мейерхольд. С. 230. [↑](#footnote-ref-79)
79. *Левинсон А. Я*. «Мистерия-буфф» Маяковского // Мейерхольд в русской театральной критике: 1892 – 1918. С. 385. [↑](#footnote-ref-80)
80. *Строева М. Н*. Герой и среда // В поисках реалистической образности: Проблемы советской режиссуры 20 – 30‑х годов. М., 1981. С. 92. [↑](#footnote-ref-81)
81. «Мистерия-буфф» глазами зрителей 20‑х годов [: Публикация анкет] // Театр. 1990. № 1. Янв. С. 82. [↑](#footnote-ref-82)
82. *Февральский А. В*. Первая пьеса Октября: К десятилетию московских постановок «Мистерии-буфф» // Советский театр. 1931. № 9. Сент. С. 5. [↑](#footnote-ref-83)
83. *Аксенов И. А*. Театр и зритель эпохи революции // О театре. Тверь, 1922. С. 110. [↑](#footnote-ref-84)
84. «Мистерия-буфф» глазами зрителей 20‑х годов // Театр. 1990. № 1. Янв. С. 82. [↑](#footnote-ref-85)
85. *Февральский А. В*. «Мистерия-буфф» в театре РСФСР // Рабочий и театр. 1935. № 17. Сент. С. 6. [↑](#footnote-ref-86)
86. *Февральский А. В*. Первая пьеса Октября: К десятилетию московских постановок «Мистерии-буфф» // Советский театр. 1931. № 9. Сент. С. 5. [↑](#footnote-ref-87)
87. *Валь В. В*. В пролетарском театре. Малярной кистью по домотканному холсту // Гудок. 1921. 8 июня. № 320. С. 2. [↑](#footnote-ref-88)
88. *Бескин Э. М*. Революция и театр // Вестник работников искусств. 1921. № 7 – 9. Апр. – июнь. С. 31. [↑](#footnote-ref-89)
89. *Февральский А. В*. «Мистерия-буфф» в театре РСФСР // Рабочий и театр. 1935. № 17. Сент. С. 7. [↑](#footnote-ref-90)
90. *Мейерхольд В. Э*. Балаган // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. С. 213. [↑](#footnote-ref-91)
91. *Мейерхольд В. Э*. Балаган // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. С. 214. [↑](#footnote-ref-92)
92. См.: *Анненков Ю. П*. Кризис эстрады // Жизнь искусства. 1920. 3 – 4 июля. № 494 – 495. С. 1. [↑](#footnote-ref-93)
93. *Анненков Ю. П*. Веселый санаторий // Жизнь искусства. 1919. 1 – 2 нояб. № 282 – 283. С. 3. [↑](#footnote-ref-94)
94. Там же. [↑](#footnote-ref-95)
95. См.: *Н. Н*. [*Носков Н. Д*.] «Первый винокур» (Эрмитажный театр) // Жизнь искусства. 1919. 24 сент. № 250. С. 1. [↑](#footnote-ref-96)
96. *Ромм Г*. Воспитание смеха // Жизнь искусства. 1919. 7 – 9 нояб. № 286 – 288. С. 3. [↑](#footnote-ref-97)
97. *Анненков Ю. П*. Дневник моих встреч: Цикл трагедий: В 2 т. М., 1991. Т. 2. С. 49. [↑](#footnote-ref-98)
98. *Шкловский В. Б*. Дополненный Толстой // Жизнь искусства. 1919. 4 – 5 окт. № 259 – 260. С. 2. [↑](#footnote-ref-99)
99. *Н*. *Н*. [*Носков Н. Д*.] «Первый винокур» (Эрмитажный театр) // Жизнь искусства. 1919. 24 сент. № 250. С. 1. [↑](#footnote-ref-100)
100. См.: *Державин К. Н*. Искусство цирка в сценической композиции // Жизнь искусства. 1920. 1 апр. № 415. С. 2. [↑](#footnote-ref-101)
101. *Н*. *Н*. [*Носков Н. Д*.] «Первый винокур» (Эрмитажный театр) // Жизнь искусства. 1919. 24 сент. № 250. С. 1. [↑](#footnote-ref-102)
102. См.: *Шкловский В. Б*. Дополненный Толстой // Жизнь искусства. 1919. 4 – 5 окт. № 259 – 260. С. 2. [↑](#footnote-ref-103)
103. *Анненков Ю. П*. Веселый санаторий // Жизнь искусства. 1919. 1 – 2 нояб. № 282 – 283. С. 3. [↑](#footnote-ref-104)
104. *Анненков Ю. П*. Дневник моих встреч. Т. 2. С. 49. [↑](#footnote-ref-105)
105. *Н*. *Н*. [*Носков Н. Д*.] «Первый винокур» (Эрмитажный театр) // Жизнь искусства. 1919. 24 сент. № 250. С. 1. [↑](#footnote-ref-106)
106. *Анненков Ю. П*. Кризис эстрады // Жизнь искусства. 1920. 3 – 4 июля. № 494 – 495. С. 1. [↑](#footnote-ref-107)
107. *Шкловский В. Б*. Дополненный Толстой // Жизнь искусства. 1919. 4 – 5 окт. № 259 – 260. С. 2. [↑](#footnote-ref-108)
108. *Шкловский В. Б*. Дополненный Толстой // Жизнь искусства. 1919. 4 – 5 окт. № 259 – 260. С. 2. [↑](#footnote-ref-109)
109. Там же. [↑](#footnote-ref-110)
110. *Шкловский В. Б*. Народная комедия и «Первый винокур» // Жизнь искусства. 1920. 17 – 19 апр. № 425 – 427. С. 1. [↑](#footnote-ref-111)
111. *Шкловский В. Б*. Дополненный Толстой // Жизнь искусства. 1919. 4 – 5 окт. № 259 – 260. С. 2. [↑](#footnote-ref-112)
112. *Шкловский В. Б*. Народная комедия и «Первый винокур» // Жизнь искусства. 1920. 17 – 19 апр. № 425 – 427. С. 1. [↑](#footnote-ref-113)
113. *Анненков Ю. П*. Кризис эстрады // Жизнь искусства. 1920. 3 – 4 июля. № 494 – 495. С. 1. [↑](#footnote-ref-114)
114. *Анненков Ю. П*. Кризис эстрады // Жизнь искусства. 1920. 3 – 4 июля. № 494 – 495. С. 1. [↑](#footnote-ref-115)
115. *Шкловский В. Б*. Народная комедия и «Первый винокур» // Жизнь искусства. 1920. 17 – 19 апр. № 425 – 427. С. 1. [↑](#footnote-ref-116)
116. См.: *Гвоздев А. А*. Классики на советской сцене // Литературный современник. 1933. № 6. Июнь. С. 128. [↑](#footnote-ref-117)
117. См., напр., рецензии Е. М. Кузнецова 1920 – 1921 гг. [↑](#footnote-ref-118)
118. См.: *Золотницкий Д. И*. Зори Театрального Октября. С. 239 – 265. [↑](#footnote-ref-119)
119. См.: *Шкловский В. Б*. Народная комедия и «Первый винокур» // Жизнь искусства. 1920. 17 – 19 апр. № 425 – 427. С. 1. [↑](#footnote-ref-120)
120. *Радлов С. Э*. Несколько хронологических данных (письмо в редакцию) // Жизнь искусства. 1920. 20 апр. № 428. С. 2. [↑](#footnote-ref-121)
121. См.: Хроника // Жизнь искусства. 1920. 16 марта. № 399. С. 3. [↑](#footnote-ref-122)
122. *Соловьев В. Н*. «Невеста мертвеца» // Жизнь искусства. 1920. 15 янв. № 343. С. 2. [↑](#footnote-ref-123)
123. *Кузнецов Е. М*. Пути и перепутья («Невеста мертвеца» — «Обезьяна доносчица») // Жизнь искусства. 1920. 20 – 22 марта. № 403 – 405. С. 1. [↑](#footnote-ref-124)
124. *Радлов С. Э*. Юность театра // Театр и драматургия. 1935. № 6. Июнь. С. 20 – 25. [↑](#footnote-ref-125)
125. *Александров А. С*. [Б. н.] // Советский цирк. 1918 – 1938: Сборник / Под общ. ред. *Е. М. Кузнецова*. Л.; М., 1938. С. 93. [↑](#footnote-ref-126)
126. *Соловьев В. Н*. «Невеста мертвеца» // Жизнь искусства. 1920. 15 янв. № 343. С. 2. [↑](#footnote-ref-127)
127. *Кузнецов Е. М*. Пути и перепутья («Невеста мертвеца» — «Обезьяна доносчица») // Жизнь искусства. 1920. 20 – 22 марта. № 403 – 405. С. 1. [↑](#footnote-ref-128)
128. *Радлов С. Э*. Электрификация театра // *Радлов С. Э*. Статьи о театре. Пг., 1923. С. 16. [↑](#footnote-ref-129)
129. *Радлов С. Э*. Словесная импровизация в театре // Там же. С. 59. [↑](#footnote-ref-130)
130. Там же. [↑](#footnote-ref-131)
131. *Соловьев В. Н*. «Невеста мертвеца» // Жизнь искусства. 1920. 15 янв. № 343. С. 2. [↑](#footnote-ref-132)
132. *Радлов С. Э*. Словесная импровизация в театре // *Радлов С. Э*. Статьи о театре. С. 60. [↑](#footnote-ref-133)
133. *Пиотровский А. И*. Театр Народной комедии // Жизнь искусства. 1920. 25 июня. № 487. С. 2. [↑](#footnote-ref-134)
134. *Радлов С. Э*. Юность театра // Театр и драматургия. 1935. № 6. Июнь. С. 21. [↑](#footnote-ref-135)
135. Цит. по: *Кузнецов Е. М*. Пути и перепутья («Невеста мертвеца» — «Обезьяна доносчица») // Жизнь искусства. 1920. 20 – 22 марта. № 403 – 405. С. 1. [↑](#footnote-ref-136)
136. Там же. [↑](#footnote-ref-137)
137. *Соловьев В. Н*. «Султан и черт» (Театр Народной комедии) // Жизнь искусства. 1920. 23 марта. № 406. С. 1. [↑](#footnote-ref-138)
138. *Рыков А. В*. Народная комедия // Зеленая птичка. Пг., 1925. С. 167. [↑](#footnote-ref-139)
139. *Соловьев В. Н*. «Невеста мертвеца» // Жизнь искусства. 1920. 15 янв. № 343. С. 2. [↑](#footnote-ref-140)
140. *Кузнецов Е. М*. Пути и перепутья («Невеста мертвеца» — «Обезьяна доносчица») // Жизнь искусства. 1920. 20 – 22 марта. № 403 – 405. С. 1. [↑](#footnote-ref-141)
141. Там же. [↑](#footnote-ref-142)
142. Там же. [↑](#footnote-ref-143)
143. Цит. по: Там же. [↑](#footnote-ref-144)
144. Уже после закрытия Народной комедии Радлов писал: «С гордостью сознаю, что почти ни одному интеллигенту не известны мои пьесы, которые знают наизусть папиросники Петроградской стороны» (*Радлов С. Э*. К пятилетию государственных театров Петрограда // Жизнь искусства. 1923. № 8. 27 фев. С. 9.), — а А. И. Пиотровский сетовал летом 1920 года: «“Народная комедия” остается до сих пор не принятой даже частью петербургского пролетариата. Дети образуют самую преданную и самую постоянную ее аудиторию» (*Пиотровский А. И*. Театр Народной комедии // Жизнь искусства. 1920. 25 июня. № 487. С. 2.). [↑](#footnote-ref-145)
145. *Пиотровский А. И*. Театр Народной комедии // Жизнь искусства. 1920. 19 – 20 июня. № 482 – 483. С. 2. [↑](#footnote-ref-146)
146. *Соловьев В. Н*. «Султан и черт» (Театр Народной комедии) // Жизнь искусства. 1920. 23 марта. № 406. С. 1. [↑](#footnote-ref-147)
147. См.: *Кузнецов Е. М*. Пути и перепутья («Невеста мертвеца» — «Обезьяна доносчица») // Жизнь искусства. 1920. 20 – 22 марта. № 403 – 405. С. 1. [↑](#footnote-ref-148)
148. См.: *Соловьев В. Н*. «Султан и черт» (Театр Народной комедии) // Жизнь искусства. 1920. 23 марта. № 406. С. 1. [↑](#footnote-ref-149)
149. Там же. [↑](#footnote-ref-150)
150. «Замена секторных люков движущимися ширмами, помещенными в разрезе боковых деревьев-практикаблей, откуда появляется черт в зеленом, освещаемый вспышкой бенгальских огней, финал первого действия, когда тот же черт, сыпля с балкона зеленый порошок на всех театральных персонажей комедии и заставляя их покинуть эстраду и спуститься в зрительный зал, выкидывает плакат с начертанными на нем знаками “антракт”». (*Соловьев В. Н*. «Султан и черт» (Театр Народной комедии) // Жизнь искусства. 1920. 23 марта. № 406. С. 1.) [↑](#footnote-ref-151)
151. *Александров А. С*. [Б. н.] // Советский цирк. 1918 – 1938. С. 96. [↑](#footnote-ref-152)
152. *Беленсон А. Э*. «Вторая дочь банкира» (Театр народной комедии) // Жизнь искусства. 1920. 24 – 26 апр. № 432 – 434. С. 1. [↑](#footnote-ref-153)
153. *Пиотровский А. И*. Театр Народной комедии // Жизнь искусства. 1920. 19 – 20 июня. № 482 – 483. С. 2. [↑](#footnote-ref-154)
154. *Соловьев В. Н*. «Султан и черт» (Театр Народной комедии) // Жизнь искусства. 1920. 23 марта. № 406. С. 1. [↑](#footnote-ref-155)
155. *Державин К. Н*. Искусство цирка в сценической композиции // Жизнь искусства. 1920. 1 апр. № 415. С. 2. [↑](#footnote-ref-156)
156. *Пиотровский А. И*. Театр Народной комедии // Жизнь искусства. 1920. 19 – 20 июня. № 482 – 483. С. 2. [↑](#footnote-ref-157)
157. *Державин К. Н*. Искусство цирка в сценической композиции // Жизнь искусства. 1920. 1 апр. № 415. С. 2. [↑](#footnote-ref-158)
158. См.: *Соловьев В. Н*. «Султан и черт» (Театр Народной комедии) // Жизнь искусства. 1920. 23 марта. № 406. С. 1. [↑](#footnote-ref-159)
159. См. напр.: *Соловьев В. Н*. «Невеста мертвеца» // Жизнь искусства. 1920. 15 янв. № 343. С. 2. [↑](#footnote-ref-160)
160. *Пиотровский А. И*. Кальдерон в театре Народной комедии // Жизнь искусства. 1921. 29 нояб. № 819. С. 2. [↑](#footnote-ref-161)
161. *Рыков А. В*. Указ. соч. С. 166. [↑](#footnote-ref-162)
162. *Анненков Ю. П*. Театр до конца // Дом искусств. 1921. № 2. С. 65. [↑](#footnote-ref-163)
163. Там же. [↑](#footnote-ref-164)
164. Там же. [↑](#footnote-ref-165)
165. *Рыков А. В*. Указ. соч. С. 166. [↑](#footnote-ref-166)
166. *Анненков Ю. П*. Театр до конца // Дом искусств. 1921. № 2. С. 65. [↑](#footnote-ref-167)
167. Там же. С. 66. [↑](#footnote-ref-168)
168. Там же. С. 65. [↑](#footnote-ref-169)
169. *Шкловский В. Б*. Народная комедия и «Первый винокур» // Жизнь искусства. 1920. 17 – 19 апр. № 425 – 427. С. 1. [↑](#footnote-ref-170)
170. *Пиотровский А. И*. Театр Народной комедии // Жизнь искусства. 1920. 19 – 20 июня. № 482 – 483. С. 2. [↑](#footnote-ref-171)
171. Там же. [↑](#footnote-ref-172)
172. *Радлов С. Э*. Театр Народной комедии. Ответ друзьям // Жизнь искусства. 1920. 27 – 29 марта. № 410 – 412. С. 2. [↑](#footnote-ref-173)
173. *Радлов С. Э*. О комическом театре и публике. (Размышления в театре Сабурова) // Новые ведомости. Веч. вып. 1918. 4 апр. № 39. С. 8. [↑](#footnote-ref-174)
174. Там же. [↑](#footnote-ref-175)
175. *Державин К. Н*. Актер и цирк // Жизнь искусства. 1920. 30 марта. № 413. С. 1. [↑](#footnote-ref-176)
176. См.: *Пиотровский А. И*. Театр Народной комедии // Жизнь искусства. 1920. 25 июня. № 487. С. 2. [↑](#footnote-ref-177)
177. См., напр.: *Чадаев В. Н*. Из‑за деревьев леса не видящие (К постановке пьесы Горького «Работяга Словотеков») // Красная газета. 1920. 20 июня. № 134. С. 3. [↑](#footnote-ref-178)
178. *Пиотровский А. И*. Хроника ленинградских празднеств 1919 – 22 годов // Массовые празднества. Л., 1926. С. 64. [↑](#footnote-ref-179)
179. См.: *Ходасевич В. М*. Массовые действа, зрелища и праздники // Театр. 1967. № 4. Апр. С. 13 – 14. [↑](#footnote-ref-180)
180. *Беленсон А. Э*. Два гиганта // Жизнь искусства. 1920. 23 июня. № 485. С. 1. [↑](#footnote-ref-181)
181. *Анненков Ю. П*. Веселый санаторий // Жизнь искусства. 1919. 1 – 2 нояб. № 282 – 283. С. 3. [↑](#footnote-ref-182)
182. Там же. [↑](#footnote-ref-183)
183. Там же. [↑](#footnote-ref-184)
184. *Шкловский В. Б*. Искусство цирка // Жизнь искусства. 1919. 4 – 5 нояб. № 284 – 285. С. 1. [↑](#footnote-ref-185)
185. Там же. [↑](#footnote-ref-186)
186. Там же. [↑](#footnote-ref-187)
187. Там же. [↑](#footnote-ref-188)
188. *Мовшенсон А. Г*. <А>кробатика цирковая и акробатические элементы в театре // Жизнь искусства. 1920. 29 янв. № 357. С. 2. [↑](#footnote-ref-189)
189. Там же. [↑](#footnote-ref-190)
190. Там же. [↑](#footnote-ref-191)
191. Там же. [↑](#footnote-ref-192)
192. *Мейерхольд В. Э*. Возрождение цирка // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 34. [↑](#footnote-ref-193)
193. *Мовшенсон А. Г*. Четыре и одна // Жизнь искусства. 1920. 27 мая. № 462. С. 1. [↑](#footnote-ref-194)
194. Там же. [↑](#footnote-ref-195)
195. *Мовшенсон А. Г*. <А>кробатика цирковая и акробатические элементы в театре // Жизнь искуcства. 1920. 29 янв. № 357. С. 2. [↑](#footnote-ref-196)
196. *Державин К. Н*. Актер и цирк // Жизнь искусства. 1920. 30 марта. № 413. С. 2. [↑](#footnote-ref-197)
197. *Державин К. Н*. Искусство цирка в сценической композиции // Жизнь искусства. 1920. 1 апр. № 415. С. 2. [↑](#footnote-ref-198)
198. *Державин К. Н*. Актер и цирк // Жизнь искусства. 1920. 30 марта. № 413. С. 2. [↑](#footnote-ref-199)
199. Там же. [↑](#footnote-ref-200)
200. Там же. [↑](#footnote-ref-201)
201. *Державин К. Н*. Искусство цирка в сценической композиции // Жизнь искусства. 1920. 1 апр. № 415. С. 2. [↑](#footnote-ref-202)
202. Там же. [↑](#footnote-ref-203)
203. *Мовшенсон А. Г*. Четыре и одна // Жизнь искусства. 1920. 27 мая. № 462. С. 1. [↑](#footnote-ref-204)
204. *Пиотровский А. И*. Театр Народной комедии // Жизнь искусства. 1920. 19 – 20 июня. № 482 – 483. С. 2. [↑](#footnote-ref-205)
205. Например: «Театр и цирк — разветвление одной и той же традиции актерства. Надоело указывать на значение слова histrio, на акробатическую технику комиков dell ‘arte, на д’Арбеса, выступавшего попеременно в бытовых комедиях Гольдони и театральных сказках Гоцци, наконец на Дебюро» (*Рыков А. В*. Указ. соч. С. 165.) [↑](#footnote-ref-206)
206. *Пиотровский А. И*. Театр Народной комедии // Жизнь искусства. 1920. 19 – 20 июня. № 482 – 483. С. 2. [↑](#footnote-ref-207)
207. *Державин К. Н*. Цирк // Жизнь искусства. 1920. 6 авг. № 523. С. 1. [↑](#footnote-ref-208)
208. Там же. [↑](#footnote-ref-209)
209. *Пиотровский А. И*. Театр Народной комедии // Жизнь искусства. 1920. 19 – 20 июня. № 482 – 483. С. 2. [↑](#footnote-ref-210)
210. *Державин К. Н*. Цирк // Жизнь искусства. 1920. 6 авг. № 523. С. 1. [↑](#footnote-ref-211)
211. *Державин К. Н*. Цирк // Жизнь искусства. 1920. 6 авг. № 523. С. 1. [↑](#footnote-ref-212)
212. Там же. [↑](#footnote-ref-213)
213. Там же. [↑](#footnote-ref-214)
214. Там же. [↑](#footnote-ref-215)
215. *Державин К. Н*. Цирк // Жизнь искусства. 1920. 7 – 8 авг. № 524 – 525. С. 2. [↑](#footnote-ref-216)
216. *Кузнецов Е. М*. Театр занимательности // Жизнь искусства. 1920. 12 авг. № 528. С. 1. [↑](#footnote-ref-217)
217. Там же. [↑](#footnote-ref-218)
218. *Рыков А. В*. Указ. соч. С. 175. [↑](#footnote-ref-219)
219. *Балухатый С. Д*. Поэтика мелодрамы // *Балухатый С. Д*. Вопросы поэтики. Л., 1990. С. 45. [↑](#footnote-ref-220)
220. *Кузнецов Е. М*. Театр занимательности // Жизнь искусства. 1920. 12 авг. № 528. С. 1. [↑](#footnote-ref-221)
221. *Радлов С. Э*. Театры Возрождения и возрождение театра // Жизнь искусства. 1920. 12 нояб. № 607. С. 1. [↑](#footnote-ref-222)
222. Там же. [↑](#footnote-ref-223)
223. *Трауберг Л. З*. Курс на USA // Tеатр. 1923. № 12. 18 дек. С. 9. [↑](#footnote-ref-224)
224. *Радлов С. Э*. Театры Возрождения и возрождение театра // Жизнь искусства. 1920. 12 нояб. № 607. С. 1. [↑](#footnote-ref-225)
225. *Пиотровский А. И*. Театр Народной комедии // *Пиотровский А. И*. За советский театр! Л., 1925. С. 18 – 21. [↑](#footnote-ref-226)
226. *Рыков А. В*. Указ. соч. С. 175. [↑](#footnote-ref-227)
227. *Кузнецов Е. М*. «Любовь и золото» (Театр «Народная комедия») // Жизнь искусства. 1921. 5 – 8 февр. № 669 – 671. С. 1. [↑](#footnote-ref-228)
228. Там же. [↑](#footnote-ref-229)
229. *Рыков А. В*. Указ. соч. С. 175. [↑](#footnote-ref-230)
230. *Мовшенсон А. Г*. Несколько мыслей о декорациях и художниках. Цвет и плоская декорация В. М. Ходасевич // Жизнь искусства. 1920. 14 сент. № 556. С. 1. [↑](#footnote-ref-231)
231. *Шкловский В. Б*. Шекспир на подмостках Железного Зала // Жизнь искусства. 1920. 19 – 21 нояб. № 610 – 612. С. 1. [↑](#footnote-ref-232)
232. «Виндзорские проказницы» [: Интервью с С. Э. Радловым] // Жизнь искусства. 1920. 12 нояб. № 607. С. 1. [↑](#footnote-ref-233)
233. *Рыков А. В*. Указ. соч. С. 171. [↑](#footnote-ref-234)
234. *Шкловский В. Б*. Шекспир на подмостках Железного Зала // Жизнь искусства. 1920. 19 – 21 нояб. № 610 – 612. С. 1. [↑](#footnote-ref-235)
235. См.: *Золотницкий Д. И*. Зори театрального Октября. С. 256. [↑](#footnote-ref-236)
236. *Державин К. Н*. Эксцентрики Шекспира // Жизнь искусства. 1920. 13 окт. № 581. С. 1. [↑](#footnote-ref-237)
237. *Рыков А. В*. Указ. соч. С. 168. [↑](#footnote-ref-238)
238. *Пиотровский А. И*. Кальдерон в театре Народной комедии // Жизнь искусства. 1921. 29 нояб. № 819. С. 2. [↑](#footnote-ref-239)
239. *Шкловский В. Б*. Шекспир на подмостках Железного Зала // Жизнь искусства. 1920. 19 – 21 нояб. № 610 – 612. С. 1. [↑](#footnote-ref-240)
240. *Пиотровский А. И*. Кальдерон в театре Народной комедии // Жизнь искусства. 1921. 29 нояб. № 819. С. 2. [↑](#footnote-ref-241)
241. *Анненков Ю. П*. Театр до конца // Дом искусств. 1921. № 2. С. 66. [↑](#footnote-ref-242)
242. Там же. С. 63. [↑](#footnote-ref-243)
243. Там же. С. 66. [↑](#footnote-ref-244)
244. Там же. С. 72. [↑](#footnote-ref-245)
245. Там же. С. 67. [↑](#footnote-ref-246)
246. *Щербаков В. А*. Театральные манифесты Николая Фореггера // Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века. М., 1996. С. 46. [↑](#footnote-ref-247)
247. *Соболев Ю. В*. Мастерская театра «Четырех масок» // Рампа и жизнь. 1918. № 26 – 30. 15 (28) июля. С. 8. [↑](#footnote-ref-248)
248. *Фореггер Н. М*. Про Табарена-шарлатана и шарлатанов // Современная драматургия. 1991. № 3. Май – июнь. С. 224. [↑](#footnote-ref-249)
249. Там же. С. 225. [↑](#footnote-ref-250)
250. Там же. [↑](#footnote-ref-251)
251. Там же. [↑](#footnote-ref-252)
252. Там же. С. 224. [↑](#footnote-ref-253)
253. В 1922 году о мелодраме «Воровка детей» критик напишет: «Текст пьесы купюрован. Лаконичен. Оставлено лишь минимальное количество фраз, необходимых, чтобы обозначить вехи скелета сценария, и еще еле заметная доза вставных фраз, нужных как точки опоры, для необычных сплетений интриги. В таком виде текст превратился только в ремарки автора и режиссера, по которым надо строить игру актеров». (*Хрисанф Х*. [*Херсонский Х. Н*.] «Воровка детей» (Театр Фореггера)) // Театральная Москва. 1922. № 40. 16 – 21 мая. С. 13. [↑](#footnote-ref-254)
254. *Соболев Ю. В*. Мастерская театра «Четырех масок» // Рампа и жизнь. 1918. № 26 – 30. 15 (28) июля. С. 8. [↑](#footnote-ref-255)
255. Там же. [↑](#footnote-ref-256)
256. *Театрал*. «Всенародное» и интимное // Театр. 1918. 24 – 26 июня (7 – 9 июля). № 2112. С. 2. [↑](#footnote-ref-257)
257. Там же. С. 3. [↑](#footnote-ref-258)
258. Возрождение цирка [: Доклады Н. М. Фореггера и В. Э. Мейерхольда 17 февраля 1919 года в Международном союзе артистов цирка] // Вестник театра. 1919. № 9. 25 – 27 фев. С. 4. [↑](#footnote-ref-259)
259. Возрождение цирка [: Доклады Н. М. Фореггера и В. Э. Мейерхольда 17 февраля 1919 года в Международном союзе артистов цирка] // Вестник театра. 1919. № 9. 25 – 27 фев. С. 4. [↑](#footnote-ref-260)
260. *Щербаков В. А*. Театральные манифесты Николая Фореггера // Мнемозина. С. 47. [↑](#footnote-ref-261)
261. Московский балаган // Вестник театра. 1919. № 8. 20 – 23 февр. С. 8. [↑](#footnote-ref-262)
262. См.: *Фореггер Н. М*. Про Табарена-шарлатана и шарлатанов // Современная драматургия. 1991. № 3. Май – июнь. С. 220. [↑](#footnote-ref-263)
263. *Фореггер Н. М*. Год работы // Театральная Москва. 1922. № 33. 28 марта – 2 апр. С. 10. [↑](#footnote-ref-264)
264. См.: *Масс В. З*. Хорошее отношение к лошадям: Буффонада-Парад // Москва с точки зрения: эстрадная драматургия 20 – 60‑х годов. М., 1991. С. 243. [↑](#footnote-ref-265)
265. *Щербаков В. А*. Театральные манифесты Николая Фореггера // Мнемозина. С. 47. [↑](#footnote-ref-266)
266. *Мелик-Хаспабов В. П*. Маски театрального «сегодня» // Вестник театра и искусства. 1922. № 22. 4 апр. С. 4. [↑](#footnote-ref-267)
267. Там же. [↑](#footnote-ref-268)
268. *Алекс. Абр*. [*Абрамов А. И*] «Хорошее отношение к лошадям». Мастерская Фореггера // Театральная Москва. 1922. № 23. 17 – 22 янв. С. 11. [↑](#footnote-ref-269)
269. В той же рецензии А. И. Абрамова: «Принцип постановки все тот же, какой применялся в последних работах мастерской — маски, вечные маски театра, преломленные в гранях нашей современности». [↑](#footnote-ref-270)
270. *Мелик-Хаспабов В. П*. Маски театрального «сегодня» // Вестник театра и искусства. 1922. № 22. 4 апр. С. 4. [↑](#footnote-ref-271)
271. *А‑мов*. «Гарантии Гента» (Мастерская Фореггера) // Известия. 1922. 23 апр. № 89. С. 3. [↑](#footnote-ref-272)
272. См.: Из проекта положения о школе актерского мастерства, составленного Л. С. Вивьеном и В. Э. Мейерхольдом [3 ноября 1918 г.] // Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1917 – 1921. Л., 1968. С. 348. [↑](#footnote-ref-273)
273. *Масс В. З*. По поводу «Искусства на дне» // Театральная Москва. 1922. № 27. 14 – 19 февр. С. 11. [↑](#footnote-ref-274)
274. *Фореггер Н. М*. Пьеса. Сюжет. Трюк // Зрелища. 1922. № 7. 10 – 16 окт. С. 11. [↑](#footnote-ref-275)
275. *Фореггер Н. М*. Авангардное искусство и мюзик-холл // Эрмитаж. 1922. № 7. 27 июня – 3 июля. С. 6. [↑](#footnote-ref-276)
276. Даже творчество Чаплина было знакомо в основном «понаслышке»; В. Я. Парнах, только что вернувшийся из-за границы, просвещал своих соотечественников: «В России этот исключительный кино-эксцентрик *никому не известен*. “Человек на пропеллере” — лишь одна из многочисленных *подделок*. Ввиду блокады, Россия была лишена Чаплина, дорогого всем, кто способен смеяться и молодеть в Америке и в Европе». (*Парнах В. Я*. Пролетариат и эксцентризм // Зрелища. 1922. № 13. 21 – 26 нояб. С. 11.). [↑](#footnote-ref-277)
277. *Трувит* [*Абрамов А. И*.] «Гарантии Гента». Мастерская Фореггера // Театральная Москва. 1922. № 37. 25 – 30 апр. С. 12. [↑](#footnote-ref-278)
278. *Мелик-Хаспабов В. П*. Московские письма. II. Эпизод или символ? // Вестник театра и искусства. 1922. № 29. 30 мая — 5 июня. С. 3. [↑](#footnote-ref-279)
279. *А‑мов*. «Гарантии Гента» (Мастерская Фореггера) // Известия. 1922. 23 апр. № 89. С. 3. [↑](#footnote-ref-280)
280. *Мелик-Хаспабов В. П*. Московские письма. II. Эпизод или символ? // Вестник театра и искусства. 1922. № 29. 30 мая — 5 июня. С. 3. [↑](#footnote-ref-281)
281. *Фореггер Н. М*. Пьеса. Сюжет. Трюк // Зрелища. 1922. № 7. 10 – 16 окт. С. 11. [↑](#footnote-ref-282)
282. Там же. [↑](#footnote-ref-283)
283. Там же. [↑](#footnote-ref-284)
284. Там же. [↑](#footnote-ref-285)
285. *Эйзенштейн С. М*. Монтаж аттракционов // *Эйзенштейн С. М*. Избр. произв. Т. 2. С. 271. [↑](#footnote-ref-286)
286. Там же. [↑](#footnote-ref-287)
287. *Таврабук Ю*. Заметки зрителя. «Воровка детей». Мастерская Н. Фореггера // Эрмитаж. 1922. № 2. 22 – 28 мая. С. 8. [↑](#footnote-ref-288)
288. *Алекс. Абр*. [*Абрамов А. И*.] «Хорошее отношение к лошадям». Мастерская Фореггера // Театральная Москва. 1922. № 23. 17 – 22 янв. С. 12. [↑](#footnote-ref-289)
289. *Брик О. М*. Агит-холл // Эрмитаж. 1922. № 4. 7 – 12 июня. С. 5. [↑](#footnote-ref-290)
290. *Растиньяк*. Грядущий Мюзик-холл // Эрмитаж. 1922. № 4. 7 – 12 июня. С. 4. [↑](#footnote-ref-291)
291. *Фореггер Н. М*. Авангардное искусство и мюзик-холл // Эрмитаж. 1922. № 7. 27 июня – 3 июля. С. 6. [↑](#footnote-ref-292)
292. Там же. [↑](#footnote-ref-293)
293. Там же. [↑](#footnote-ref-294)
294. Там же. [↑](#footnote-ref-295)
295. Там же. [↑](#footnote-ref-296)
296. Там же. [↑](#footnote-ref-297)
297. Там же. С. 5. [↑](#footnote-ref-298)
298. *Фореггер Н. М*. Авангардное искусство и мюзик-холл // Эрмитаж. 1922. № 7. 27 июня – 3 июля. С. 5. [↑](#footnote-ref-299)
299. *Марков П. А*. Фореггер и Масс [1922 г.] // *Марков П. А*. О театре. Т. 3. С. 60. [↑](#footnote-ref-300)
300. Недостаточная подготовка актеров в мастерской, дилетантизм отмечались критикой сплошь и рядом. См. напр.: *Алекс. Абр*. [*Абрамов А. И*.] «Хорошее отношение к лошадям». Мастерская Фореггера // Театральная Москва. 1922. № 23. 17 – 22 янв. С. 12; *Трувит* [*Абрамов А. И*.] «Гарантии Гента». Мастерская Фореггера // Театральная Москва. 1922. № 37. 25 – 30 апр. С. 12; *Уриэль* [*Литовский О. С*.] «Воровка детей» в мастерской Фореггера // Известия. 1922. 14 мая. № 106. С. 4. [↑](#footnote-ref-301)
301. *Масс В. З*. По Сеньке шапка… // Театральная Москва. 1922. № 42. 30 мая — 5 июня. С. 5. [↑](#footnote-ref-302)
302. *Крылова С., Лебединский Л., Тоом Л*. Долой фореггеровщину [: Письмо в редакцию] // Правда. 1923. 3 мая. № 96. С. 5. [↑](#footnote-ref-303)
303. *Эмирь*. Кому это надо? // Жизнь искусства. 1921. 13 дек. № 821. С. 6. [↑](#footnote-ref-304)
304. Там же. [↑](#footnote-ref-305)
305. Там же. [↑](#footnote-ref-306)
306. *Козинцев Г. М*. АБ! // Эксцентризм. Пг. [На обложке: Эксцентрополис], 1922. С. 3. [↑](#footnote-ref-307)
307. *Маринетти Ф.‑Т*. Первый манифест футуризма // Называть вещи своими именами. С. 160. [↑](#footnote-ref-308)
308. *Козинцев Г. М*. АБ! // Эксцентризм. С. 3. [↑](#footnote-ref-309)
309. Там же. С. 4. [↑](#footnote-ref-310)
310. Там же. [↑](#footnote-ref-311)
311. Там же. С. 5. [↑](#footnote-ref-312)
312. *Юткевич С. И*. Эксцентризм — живопись — реклама // Там же. С. 14. [↑](#footnote-ref-313)
313. *Козинцев Г. М*. АБ! // Там же. С. 4. [↑](#footnote-ref-314)
314. *Юткевич С. И*. Эксцентризм — живопись — реклама // Там же. С. 15. [↑](#footnote-ref-315)
315. *Трауберг Л. З*. Кинематограф в роли обличителя // Там же. С. 10. [↑](#footnote-ref-316)
316. *Козинцев Г. М*. АБ! // Там же. С. 5. [↑](#footnote-ref-317)
317. *КаТэ*. [*Козинцев Г. М., Трауберг Л. З*.] Блокнот эксцентриков, № 2 // Жизнь искусства. 1923. № 8. 27 фев. С. 10. [↑](#footnote-ref-318)
318. Из манифеста эксцентрического театра // Эксцентризм. С. 2. [↑](#footnote-ref-319)
319. *Трауберг Л. З*. О постановке «Женитьбы» // Искусство кино. 1991. № 3. Март. С. 121. [↑](#footnote-ref-320)
320. *Недоброво В. В*. ФЭКС. М.; Л., 1928. С. 9. [↑](#footnote-ref-321)
321. *Козинцев Г. М*. Тиль Уленшпигель // *Козинцев Г. М*. Собр. соч.: В 5 т. Л., 1986. Т. 5. С. 8. [↑](#footnote-ref-322)
322. *Трауберг Л. З*. О постановке «Женитьбы» // Искусство кино. 1991. № 3. Март. С. 121. [↑](#footnote-ref-323)
323. См. напр.: Театр и музыка // Петроградская правда. 1922. 17 окт. № 209. С. 5. [↑](#footnote-ref-324)
324. *Радлов С. Э*. К пятилетию государственных театров Петрограда // Жизнь искусства. 1923. № 8. 27 февр. С. 8. [↑](#footnote-ref-325)
325. *Александров А. С*. [Б. н.] // Советский цирк. 1918 – 1938. С. 100. [↑](#footnote-ref-326)
326. *Юткевич С. И*. Эксцентризм — живопись — реклама // Эксцентризм. С. 13. [↑](#footnote-ref-327)
327. *Козинцев Г. М*. О кино, ФЭКСах и себе // *Козинцев Г. М*. Собр. соч. T. 1. С. 358. [↑](#footnote-ref-328)
328. *Козинцев Г. М., Трауберг Л. З*. Еще одно DЕ // Там же. Т. 5. С. 79. [↑](#footnote-ref-329)
329. См. об этом: *Клющчинский P*. Эксцентризм и эксцентричность // Киноведческие записки. Вып. 7. С. 121 – 154. [↑](#footnote-ref-330)
330. *Недоброво В. В*. ФЭКС. С. 14. [↑](#footnote-ref-331)
331. *Козинцев Г. М., Трауберг Л. З*. Еще одно DЕ // *Козинцев Г. М*. Собр. соч. Т. 5. С. 78. [↑](#footnote-ref-332)
332. *Козинцев Г. М*. Глубокий экран // Там же. T. 1. С. 56. [↑](#footnote-ref-333)
333. *Мейерхольд В. Э*. Актер будущего // Эрмитаж. 1922. № 6. С. 10 – 11. [↑](#footnote-ref-334)
334. ЦГАЛИ. ф. 963. ед. хр. 300. л. 9, 10. Цит. по: *Рудницкий К. Л*. Режиссер Мейерхольд. С. 269. [↑](#footnote-ref-335)
335. *Мейерхольд В. Э*. Чаплин и чаплинизм // *Февральский А. В*. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. М., 1978. С. 224. [↑](#footnote-ref-336)
336. *Гладков А. К*. Из воспоминаний о Мейерхольде // Москва театральная. М., 1960. С. 358. [↑](#footnote-ref-337)
337. *Левидов М. Ю*. Театральные силуэты // Современный театр. 1927. № 9. С. 140. [↑](#footnote-ref-338)
338. *Фореггер Н. М*. Кое‑что по поводу моды // Зрелища. 1923. № 55. 25 – 30 сент. С. 5. [↑](#footnote-ref-339)
339. См.: *Жаров М. И*. Жизнь. Театр. Кино: Воспоминания. М., 1967. С. 172. [↑](#footnote-ref-340)
340. *Гарин Э. П*. С Мейерхольдом. M., 1974. С. 59. [↑](#footnote-ref-341)
341. *Федоров В. Ф., Эйзенштейн С. М*. К постановке «Смерти Тарелкина» мастерской В. Э. Мейерхольда. [21 ноября 1922 г.] // Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1921 – 1926. С. 202. [↑](#footnote-ref-342)
342. *Рудницкий К. Л*. Режиссер Мейерхольд. С. 276. [↑](#footnote-ref-343)
343. См.: *Марголин С. А*. Балаганное представление // Мейерхольд в русской театральной критике: 1920 – 1938. С. 62 – 66; *Соболев Ю. В*. «Смерть Тарелкина» // Театр и музыка. 1922. № 12. 19 дек. С. 295 – 297. [↑](#footnote-ref-344)
344. *Вас. Ф*. [*Федоров В. Ф*.] «Смерть Тарелкина». Мастерская Вс. Мейерхольда // Зрелища. 1922. № 13. 21 – 26 нояб. С. 10. [↑](#footnote-ref-345)
345. *Федоров В. Ф., Эйзенштейн С. М*. К постановке «Смерти Тарелкина» мастерской В. Э. Мейерхольда. [21 ноября 1922 г.] // Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1921 – 1926. С. 202. [↑](#footnote-ref-346)
346. См. об этом: *Ряпосов А. Ю*. В. Э. Мейерхольд и театр А. В. Сухово-Кобылина: Автореф. дис… канд. иск. СПб., 1998. С. 14. [↑](#footnote-ref-347)
347. См.: *Золотницкий Д. И*. Будни и праздники Театрального Октября. Л., 1978. С. 38. [↑](#footnote-ref-348)
348. *Соболев Ю. В*. «Смерть Тарелкина» // Театр и музыка. 1922. № 12. 19 дек. С. 296. [↑](#footnote-ref-349)
349. *Литовский О. С*. «Левый фронт» или эксцентрический парад? («Смерть Тарелкина») // Мейерхольд в русской театральной критике: 1920 – 1938. М., 2000. С. 58. [↑](#footnote-ref-350)
350. *Херсонский X. Н*. «Мудрец» в Пролеткульте // Известия. 1923. 11 мая. № 103. С. 6. [↑](#footnote-ref-351)
351. *С. Ас*. «На всякого мудреца довольно простоты» // Рабочая Москва. 1923. 16 мая. № 105. С. 6. [↑](#footnote-ref-352)
352. *Я. А*. [*Апушкин Я. В*.] Театр Пролеткульта. «Мудрец» // Жизнь искусства. 1923. № 41. 16 окт. С. 17. [↑](#footnote-ref-353)
353. *Февральский А. В*. «На всякого мудреца довольно простоты» // Правда. 1923. 9 мая. № 101. С. 5. [↑](#footnote-ref-354)
354. *Эйзенштейн С. М*. Souvenirs d’enfance // *Эйзенштейн С. М*. Избр. произв. Т. 1. С. 231. [↑](#footnote-ref-355)
355. *Штраух М. М*. Редкие кадры // Советский экран. 1973. № 2. 16 – 31 янв. С. 16. [↑](#footnote-ref-356)
356. *Левшин А. И*. На репетициях «Мудреца» // Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М., 1974. С. 140. [↑](#footnote-ref-357)
357. Там же. С. 146. [↑](#footnote-ref-358)
358. Там же. С. 145. [↑](#footnote-ref-359)
359. *Ромм М. И*. Возвращаясь к «монтажу аттракционов» // Кинематограф сегодня. М., 1967. С. 63. [↑](#footnote-ref-360)
360. Там же. [↑](#footnote-ref-361)
361. *Львов Н. И*. «Мексиканец» // Вестник театра. 1921. № 87 – 88. 5 апр. С. 14. [↑](#footnote-ref-362)
362. *Эйзенштейн С. М*. Монтаж аттракционов // *Эйзенштейн С. М*. Избр. произв. Т. 2. С. 272. [↑](#footnote-ref-363)
363. Там же. С. 270. [↑](#footnote-ref-364)
364. Там же. [↑](#footnote-ref-365)
365. *Эйзенштейн С. М*. Монтаж аттракционов // *Эйзенштейн С. М*. Избр. произв. Т. 2. С. 270. [↑](#footnote-ref-366)
366. Там же. С. 271. [↑](#footnote-ref-367)
367. Там же. С. 270. [↑](#footnote-ref-368)
368. *Эйзенштейн С. М*. Два черепа Александра Македонского // *Эйзенштейн С. М*. Избр. произв. Т. 2. С. 281. [↑](#footnote-ref-369)
369. *Эйзенштейн С. М*. Монтаж 1938 // *Эйзенштейн С. М*. Избр. произв. Т. 2. С. 158. [↑](#footnote-ref-370)
370. *Эйзенштейн С. М*. Монтаж аттракционов // *Эйзенштейн С. М*. Избр. произв. Т. 2. С. 272. [↑](#footnote-ref-371)
371. См.: *Хренов Н. А*. Зрелищные формы культуры и массовая публика / Зрелищные искусства. М., 1988. Вып. II. 24 с. [↑](#footnote-ref-372)
372. *Эйзенштейн С. М*. Монтаж аттракционов // *Эйзенштейн С. М*. Избр. произв. Т. 2. С. 271. [↑](#footnote-ref-373)
373. См.: *Кумейко Е*. «Мудрец» в Пролеткульте // Зрелища. 1923. № 37. 22 мая. С. 6. [↑](#footnote-ref-374)
374. *Херсонский Х. Н*. «Мудрец» в Пролеткульте // Известия. 1923. 11 мая. № 103. С. 6. [↑](#footnote-ref-375)
375. *Я. А*. [*Апушкин Я. В*.] Театр Пролеткульта. «Мудрец» // Жизнь искусства. 1923. № 41. 16 окт. С. 17. [↑](#footnote-ref-376)
376. *Ценовский А*. «Мудрец» // Труд. 1924. 4 дек. № 276. С. 6. [↑](#footnote-ref-377)
377. *Эйзенштейн С. М*. [Б. н.] // Как я стал режиссером. Рига, 1946. С. 290. [↑](#footnote-ref-378)
378. *Эйзенштейн С. М*. Два черепа Александра Македонского // *Эйзенштейн С. М*. Избр. произв. Т. 2. С. 281. [↑](#footnote-ref-379)
379. См., напр.: *Ценовский А*. «Мудрец» // Труд. 1924. 4 дек. № 276. С. 6. [↑](#footnote-ref-380)
380. *S*. «Слышишь, Москва?» // ЛЕФ. 1924. № 4. Авг. — дек. С. 217. [↑](#footnote-ref-381)
381. *Эйзенштейн С. М*. Монтаж 1938 // *Эйзенштейн С. М*. Избр. произв. Т. 2. С. 158. [↑](#footnote-ref-382)
382. *Эйзенштейн С. М*. Психология искусства // Психология процессов художественного творчества. Л., 1980. С. 183. [↑](#footnote-ref-383)
383. *Арватов Б. И*. Театр как производство // О театре. С. 120 – 121. [↑](#footnote-ref-384)
384. *Эйзенштейн С. М*. Два черепа Александра Македонского // *Эйзенштейн С. М*. Избр. произв. Т. 2. С. 281. [↑](#footnote-ref-385)
385. *Пиотровский А. И*. Народная комедия // *Пиотровский А. И*. Театр. Кино. Жизнь. Л., 1969. С. 52. [↑](#footnote-ref-386)
386. *Пиотровский А. И*. Внешторг на Эйфелевой башне // Жизнь искусства. 1923. № 23. 12 июня. С. 18. [↑](#footnote-ref-387)
387. *Пельше Р. А*. Доклад // *Луначарский А. В., Пельше Р. А., Плетнев В. Ф*. Пути современного театра. М.; Л., 1926. С. 27. [↑](#footnote-ref-388)
388. Обслуживание рабочего зрителя // Рабочий и театр. 1925. № 28. 14 июля. С. 3. [↑](#footnote-ref-389)
389. *Ивинг В. П*. Рабочий зритель в цифрах // Рабочий и театр. 1926. № 13. 30 марта. С. 8. [↑](#footnote-ref-390)
390. *Тверской К. К*. Активный зритель // Рабочий и театр. 1925. № 49. 8 дек. С. 4. [↑](#footnote-ref-391)
391. *Рудницкий К. Л., Зоркая Н. М., Шахназарова Н. Г*. Искусство, рожденное революцией // Страницы истории советской художественной культуры. С. 40. [↑](#footnote-ref-392)
392. *Мейерхольд В. Э*. Выступление на обсуждении спектакля [«Лес»] 18 февраля 1924 года // *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. С. 55. [↑](#footnote-ref-393)
393. *Шершеневич В. Г*. Предлагаю для дискуссии. Мои тезисы // Зрелища. 1924. № 76. 4 – 10 марта. С. 2. [↑](#footnote-ref-394)
394. *Радлов С. Э*. Сказка: нелепая и чудная // Рабочий и театр. 1926. № 7. 16 февр. С. 6. [↑](#footnote-ref-395)
395. *Мейерхольд В. Э*. Лекция на курсах режиссеров драматических театров. 17 января 1939 года // *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. С. 470. [↑](#footnote-ref-396)