**Мейерхольд в русской театральной критике: 1898 – 1918** / Сост. и коммент. Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис. М.: **Артист. Режиссер. Театр, 1997**. 527 с.

От составителей 5 [Читать](#_Toc198277811)

Кружок любителей драматического искусства.  
Пензенский Народный театр

N. <А. А. Косминский> «Горе от ума» 7 [Читать](#_Toc198277813)

В. Г. <«Грех да беда на кого не живет»> 8 [Читать](#_Toc198277814)

Московский  
Художественно-общедоступный театр

-ф- <Н. Е. Эфрос>. «Чайка» 10 [Читать](#_Toc198277816)

С. Васильев. Художественно-общедоступный театр.  
«Смерть Иоанна Грозного». Г. Мейерхольд в роли Грозного.  
Несколько мыслей о законах постановки 13 [Читать](#_Toc198277817)

<Без подписи>. «Одинокие» 15 [Читать](#_Toc198277818)

Труппа русских драматических артистов под  
управлением А. С. Кошеверова и В. Э. Мейерхольда

А. Н‑н. «Три сестры», драма А. П. Чехова, 22 сентября 20 [Читать](#_Toc198277820)

де-Линь. «Смерть Иоанна Грозного» 21 [Читать](#_Toc198277821)

Влад. Ленский. По поводу 25 [Читать](#_Toc198277822)

Товарищество Новой драмы

А. Н‑н. «Коллега Крамптон», комедия в пяти действиях соч. Г. Гауптмана,  
перевод А. Андреевой, 14 октября 29 [Читать](#_Toc198277824)

<Без подписи>. Городской театр 32 [Читать](#_Toc198277825)

Алексей Ремизов. Товарищество Новой драмы. Письмо из Херсона 33 [Читать](#_Toc198277826)

<Без подписи>. Новая драма 37 [Читать](#_Toc198277827)

С. Т. Вместо рецензии. «Снег», или Бумага все терпит 39 [Читать](#_Toc198277828)

Н. М. Послесезонные выводы и заключения 41 [Читать](#_Toc198277829)

Театр-Студия

Георгий Чулков. Театр-Студия 45 [Читать](#_Toc198277831)

Аврелий. Искания новой сцены 49 [Читать](#_Toc198277832)

Товарищество Новой драмы

-кий. Драма 52 [Читать](#_Toc198277834)

А. Т. Спектакли Товарищества Новой драмы 54 [Читать](#_Toc198277835)

Ш. Драма 56 [Читать](#_Toc198277836)

А. Д. Театр и музыка 57 [Читать](#_Toc198277837)

Н. Б. Русская драма 59 [Читать](#_Toc198277838)

Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской

Влад. Азов. Открытие театра В. Ф. Комиссаржевской — «Гедда Габлер» 61 [Читать](#_Toc198277840)

Ч. <Г. И. Чулков>. Театр В. Ф. Комиссаржевской. «Гедда Габлер» Ибсена 64 [Читать](#_Toc198277841)

А. Кугель. Театральные заметки 67 [Читать](#_Toc198277842)

Ч. <Г. И. Чулков>. Театр В. Ф. Комиссаржевской. «Сестра Беатриса» М. Метерлинка 75 [Читать](#_Toc198277843)

Юр. Беляев. О Комиссаржевской 77 [Читать](#_Toc198277844)

Ал. Блок. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской  
(Письмо из Петербурга) 81 [Читать](#_Toc198277845)

Максимилиан Волошин. «Сестра Беатриса»  
в постановке театра В. Ф. Комиссаржевской 83 [Читать](#_Toc198277846)

Смоленский. Театр г‑жи Комиссаржевской.  
«Кукольный дом» («Нора») Ибсена. 87 [Читать](#_Toc198277847)

Влад. Азов. Театр Комиссаржевской.  
«Балаганчик» — «Чудо странника Антония» 89 [Читать](#_Toc198277848)

Андрей В. «Балаганчик» 91 [Читать](#_Toc198277849)

А. Кугель. Театральные заметки 96 [Читать](#_Toc198277850)

К. Чуковский. Петербургские театры 101 [Читать](#_Toc198277851)

Влад. Азов. Театр Комиссаржевской. «Трагедия любви» Гейберга 105 [Читать](#_Toc198277852)

Зигфрид. Эскизы 106 [Читать](#_Toc198277853)

Смоленский. Драматический театр. «Комедия любви» Г. Ибсена. 110 [Читать](#_Toc198277854)

Г. Чулков. Театр В. Ф. Комиссаржевской. «Свадьба Зобеиды».  
Драматическое стихотворение в 3‑х действиях Гуго фон Гофмансталя,  
пер. О. Н. Чюминой 112 [Читать](#_Toc198277855)

П. Конради. Драматический театр. «Свадьба Зобеиды»,  
драматическое стихотворение в 3‑х действиях Гуго фон Гофмансталя,  
пер. О. Н. Чюминой 114 [Читать](#_Toc198277856)

Ч. <Г. И. Чулков>. Театр В. Ф. Комиссаржевской. «Жизнь Человека»,  
представление в пяти картинах с прологом, соч. Леонида Андреева 116 [Читать](#_Toc198277857)

А. Блок. О драме 119 [Читать](#_Toc198277858)

П. Ярцев. О старом и новом театре. Стилизация. — «Гедда Габлер»  
на сцене Петербургского Драматического театра 125 [Читать](#_Toc198277859)

П. Ярцев. О старом и новом театре. Статья вторая.  
Бытовая пьеса в «условном» театре. — Поучительные трудности 130 [Читать](#_Toc198277860)

А. Воротников. Театр Комиссаржевской в Москве. Впечатления 132 [Читать](#_Toc198277861)

Андрей Белый. Символический театр.  
По поводу гастролей Комиссаржевской 135 [Читать](#_Toc198277862)

П. Ярцев. Спектакли Петербургского Драматического театра  
(«Сестра Беатриса» и «Чудо святого Антония» Метерлинка;  
«Вечная сказка» Пшибышевского и «Балаганчик» Блока) 142 [Читать](#_Toc198277863)

С. Ауслендер. Из Петербурга 147 [Читать](#_Toc198277864)

Влад. Азов. «Пробуждение весны» 152 [Читать](#_Toc198277865)

Латник. «Пелеас и Мелисанда». (Письмо из Петербурга) 156 [Читать](#_Toc198277866)

Смоленский. «Пелеас и Мелисанда» в театре г‑жи Комиссаржевской 160 [Читать](#_Toc198277867)

Старик. «Пелеас и Мелисанда» 162 [Читать](#_Toc198277868)

Ч. <Г. И. Чулков>. Театр В. Ф. Комиссаржевской.  
«Победа смерти», трагедия Федора Сологуба 165 [Читать](#_Toc198277869)

Александр Бенуа. Дневник художника 167 [Читать](#_Toc198277870)

Георгий Чулков. По поводу ухода Вс. Эм. Мейерхольда  
из театра В. Ф. Комиссаржевской 169 [Читать](#_Toc198277871)

Александринский театр  
Мариинский театр  
Студийные постановки

Юр. Беляев. «У царских врат» 171 [Читать](#_Toc198277873)

Л. Гуревич. «У царских врат» Кнута Гамсуна 173 [Читать](#_Toc198277874)

А. Коптяев. Возобновленный «Тристан» 175 [Читать](#_Toc198277875)

А. Бенуа. Художественные письма. Постановка «Тристана» 178 [Читать](#_Toc198277876)

Сергей Ауслендер. Петербургские театры 186 [Читать](#_Toc198277877)

Евгений Браудо. Любовь и смерть  
(Тристан и Изольда в поэмах Средневековья  
и в музыкальной драме Рихарда Вагнера) 187 [Читать](#_Toc198277878)

С. Ауслендер. «Шут Тантрис» Э. Хардта 190 [Читать](#_Toc198277879)

Евг. Зноско-Боровский. Башенный театр 192 [Читать](#_Toc198277880)

Аш. «Дом интермедий» 198 [Читать](#_Toc198277881)

Сергей Ауслендер. Впечатления сезона. С.‑Петербург.  
Александринский театр. «Дон Жуан» 199 [Читать](#_Toc198277882)

Юр. Беляев. О чем рассказывал гобелен… («Дон Жуан») 203 [Читать](#_Toc198277883)

Александр Бенуа. Балет в Александринке 205 [Читать](#_Toc198277884)

Кн. Сергей Волконский. «Дон Жуан» и «Мокрое».  
По поводу двух постановок 212 [Читать](#_Toc198277885)

Сергей Ауслендер. «Дом интермедий» 221 [Читать](#_Toc198277886)

А. С. <А. С. Суворин>. На репетиции «Бориса Годунова» 222 [Читать](#_Toc198277887)

В. Л. <В. К. Фролов>. «Борис Годунов» с Шаляпиным 224 [Читать](#_Toc198277888)

А. Бенуа. Возобновление «Бориса» 226 [Читать](#_Toc198277889)

Влад. Азов. На генеральной репетиции «Орфея и Эвридики» 232 [Читать](#_Toc198277890)

К. Ар‑н (Solus). На пире звуков и красок  
(Генеральная репетиция «Орфея» в Мариинском театре) 235 [Читать](#_Toc198277891)

<Без подписи>. «Орфей» в бенефис хора 236 [Читать](#_Toc198277892)

А. Бенуа. Художественные письма. Постановка «Орфея» 240 [Читать](#_Toc198277893)

К. Арабажин. Впечатления сезона. С.‑Петербург. Александринский театр 245 [Читать](#_Toc198277894)

Кн. Сергей Волконский. Москва. «Живой труп» 246 [Читать](#_Toc198277895)

Михаил Бабенчиков. Териокский театр  
Товарищества актеров, музыкантов, писателей и живописцев 250 [Читать](#_Toc198277896)

И. Осипов. «Заложники жизни». Премьера в Александринском театре 255 [Читать](#_Toc198277897)

П. Ярцев. Александринский театр. О представлении «Заложников жизни» 257 [Читать](#_Toc198277898)

Нерихард. <На генеральной репетиции «Электры» Рихарда Штрауса> 259 [Читать](#_Toc198277899)

В. Г. Каратыгин. Рихард Штраус и его «Электра» 260 [Читать](#_Toc198277900)

А. Бенуа. Музейчик и балаганчик 269 [Читать](#_Toc198277901)

Андрей Левинсон. «Пизанелла, или Душистая смерть».  
(Письмо из Парижа) 272 [Читать](#_Toc198277902)

Любовь Гуревич. Александринский театр 279 [Читать](#_Toc198277903)

Смоленский. Вечер А. А. Блока. — «Балаганчик» и «Незнакомка» 281 [Читать](#_Toc198277904)

Евг. Зноско-Боровский. Спектакли, посвященные Александру Блоку  
(«Незнакомка» и «Балаганчик» в зале Тенишевского училища) 284 [Читать](#_Toc198277905)

Редакция. Несколько слов по поводу постановки лирических драм  
Александра Блока «Незнакомка» и «Балаганчик» в аудитории  
Тенишевского училища 7 – 11 апреля 1914 года 290 [Читать](#_Toc198277906)

Ю. С. <Ю. В. Соболев>. Лермонтовский спектакль Литературного фонда 291 [Читать](#_Toc198277907)

К вечеру Студии 12 февраля 1915 г. Отзывы ежедневной печати  
и замечания редакции журнала Доктора Дапертутто 293 [Читать](#_Toc198277908)

Н. Тамарин. Александринский театр. «Зеленое кольцо»,  
пьеса в 4 д., соч. З. Гиппиус 307 [Читать](#_Toc198277909)

Victor. «Стойкий принц» Кальдерона на сцене Александринского театра.  
Художественная идея постановки 310 [Читать](#_Toc198277910)

Н. Лебедев. Александринский театр. «Пигмалион» Бернарда Шоу 313 [Читать](#_Toc198277911)

Вл. С. <В. Н. Соловьев> Петроградские театры 314 [Читать](#_Toc198277912)

И. Осипов. «Гроза» А. Н. Островского  
в постановке В. Э. Мейерхольда и А. Я. Головина 316 [Читать](#_Toc198277913)

Э. Старк. Эскизы 320 [Читать](#_Toc198277914)

Homo novus Заметки 324 [Читать](#_Toc198277915)

Л. Гуревич. Александринский театр. «Романтики» Мережковского 330 [Читать](#_Toc198277916)

И. Рабинович. Александринский театр. «Свадьба Кречинского» 333 [Читать](#_Toc198277917)

А. Коптяев. Премьера «Каменного гостя» в Мариинском театре 336 [Читать](#_Toc198277918)

В. Г. Каратыгин. Мариинский театр. «Каменный гость» 339 [Читать](#_Toc198277919)

Ал‑ый. Мариинский театр 341 [Читать](#_Toc198277920)

А. Римский-Корсаков. «Каменный гость» на Мариинской сцене 343 [Читать](#_Toc198277921)

В. Соловьев. «Маскарад» в Александринском театре 352 [Читать](#_Toc198277922)

Amadeo. Напрасная красота («Маскарад» Лермонтова) 358 [Читать](#_Toc198277923)

Э. С. <Э. А. Старк> «Маскарад» 361 [Читать](#_Toc198277924)

Н. Долгов. Михайловский театр. Открытие русских  
драматических спектаклей. — «Дело», драма А. В. Сухово-Кобылина 364 [Читать](#_Toc198277925)

Омега. Театральное эхо. Александринский театр.  
«Расплюевские веселые дни» 365 [Читать](#_Toc198277926)

К. Острожский. Александринский театр. («Расплюевские веселые дни»  
(«Смерть Тарелкина»), комедия-шутка А. В. Сухово-Кобылина) 367 [Читать](#_Toc198277927)

Homo novus. Заметки 370 [Читать](#_Toc198277928)

Вл. Соловьев. Петроградские театры 375 [Читать](#_Toc198277929)

М. Кузмин. «Петр Хлебник» 377 [Читать](#_Toc198277930)

Божена Витвицкая. «Легенда» Л. Н. Толстого  
на Александринском театре 378 [Читать](#_Toc198277931)

Н. Малков. «Соловей» Игоря Стравинского 380 [Читать](#_Toc198277932)

Театр Музыкальной драмы

Андрей Левинсон. «Мистерия-буфф» Маяковского 384 [Читать](#_Toc198277934)

Приложение

Андрей Левинсон. Вс. Мейерхольд. «О театре».  
СПб., Товарищество «Просвещение». 1913 386 [Читать](#_Toc198277936)

Владимир Соловьев. Театральный традиционализм 387 [Читать](#_Toc198277937)

И. Игнатов. Литературные отголоски 392 [Читать](#_Toc198277938)

Список сокращений 399 [Читать](#_TOC198277939)

Комментарии 400 [Читать](#_Toc198277942)

Указатель имен 506 [Читать](#_TOC198277940)

Указатель драматических произведений, опер и пантомим 517 [Читать](#_TOC198277941)

# **{****5}** От составителей

Антология содержит отклики на актерское и режиссерское творчество В. Э. Мейерхольда с 1892 по 1918 год, расположенные в хронологическом порядке. Незначительные отклонения от этого принципа продиктованы желанием более динамично и выразительно представить материал, публикуемый впервые.

Из множества газетных и журнальных текстов (в петербургский период обычно около десятка развернутых отзывов на каждый спектакль) отобраны статьи, представляющие разные точки зрения на искусство режиссера. В случаях, когда спектакль вызывал многочисленные отклики, близкие по подходу рецензентов, предпочтение сделано статьям, содержащим более подробный разбор собственно режиссуры, театральных качеств постановок (что вообще было редкостью в критике того времени).

Раннее творчество режиссера (с 1892 по 1907 год) представлено отзывами на наиболее важные спектакли; зрелый период отражен по возможности подробно — рецензиями почти на все постановки в императорских театрах и на наиболее интересные эксперименты в студиях и театрах малых форм.

Тексты публикуются полностью. Исключения сделаны в тех случаях, когда в целых частях статей рассматриваются спектакли других режиссеров или произведения, лежащие в основе спектакля (например, собственно оперные партитуры). В этих случаях публикуется часть статей, непосредственно отражающая спектакль Мейерхольда; все сокращения оговариваются в комментариях.

Тексты приведены в соответствие с современными нормами орфографии и синтаксиса. Индивидуальные обороты речи, редкие в современном литературном языке, сохранены без изменений. Написание имен собственных — современное. Слова, введенные в тексты составителями, заключены в угловые скобки. Постраничные сноски, кроме перевода иностранных слов, принадлежат авторам статей или их издателям. Очевидные ошибки и описки рецензентов исправлены.

В раздел приложений включены статьи, посвященные книге Мейерхольда «О театре».

Комментарии публикуются после основного корпуса текстов. В них после кратких введений об особенностях каждого из периодов творчества Мейерхольда отдельно комментируется почти каждый критический материал, включенный в антологию. Учитывая обилие современной научной литературы о Мейерхольде, составители сочли возможным ограничиться {6} в комментариях краткими справками об авторах публикуемых текстов, объяснением малоизвестных реалий, упоминаемых в них, и отсылками к другим материалам на обсуждающиеся темы.

Том завершается указателями имен, а так же драматических и музыкальных произведений.

Работа над изданием сложилась следующим образом: материалы 1892 – 1907 годов составлены и прокомментированы Е. А. Кухтой; статьи, касающиеся работы Мейерхольда в Театре-Студии на Поварской в 1905 году, — Н. В. Песочинским; рецензии на спектакли с 1908 по 1917 год отобраны Н. В. Песочинским; на оперные спектакли — Н. А. Таршис; статья и комментарий о постановке «Мистерии-буфф» 1918 года предоставлены для настоящего тома Т. В. Ланиной, которая была инициатором данного издания и которая подготовила к печати в издательстве «Артист. Режиссер. Театр» второй том антологии «Мейерхольд в русской театральной критике. 1921 – 1938».

Раздел приложений составлен Н. В. Песочинским.

Составители приносят свою благодарность Т. В. Ланиной, Л. М. Крымскому, Н. А. Потаповой, а также всем, кто так или иначе помогал нам в работе.

# **{****7}** Кружок любителей драматического искусства. Пензенский Народный театр[[1]](#endnote-2)

## N <А. А. Косминский> «Горе от ума»[[2]](#endnote-3) «Пензенские губернские ведомости», 1892, 21 февраля

В конце масленицы состоялся в одном частном доме домашний спектакль, интересный по выбору пьесы и по не совсем обыкновенному для любительских спектаклей успеху в исполнении этой пьесы. Кружок молодых любителей драматического искусства задумал испытать свои силы на какой-нибудь серьезной вещи и выбрал для своего спектакля «Горе от ума» — комедию, соч. Грибоедова. Правда, что на домашних спектаклях любители играют сами для себя и «даровая» публика ни к чему не обязывает их, однако же исполнители обыкновенно очень заинтересованы в успехе спектакля и неудача в исполнении пьесы или роли наносит чувствительный удар артистическому самолюбию любителей и нередко служит причиною немалого огорчения для них. Понятно поэтому, что постановка довольно трудной, с большим числом действующих лиц, знаменитой комедии Грибоедова грозила большим «горем», но смелость города берет.

Еще до начала спектакля публики собралось так много, что зрительный зал и соседние комнаты, откуда можно было видеть сцену через двери, были переполнены зрителями, ожидавшими с большим интересом поднятия занавеса. Дело, очевидно, пошло всерьез, и в душу закрадывалось ожидание очень большого горя для артистов. Однако же опасения эти оказались напрасными. Внимание публики приковано было к сцене с первого же явления. Лиза, Фамусов, Софья, Молчалин и Чацкий[[3]](#endnote-4) провели первое действие бесподобно, и живой интерес, возбужденный игрою их, не ослабел в зрителях до окончания пьесы. Благодаря удачному распределению ролей пьеса была сыграна с прекрасным ансамблем.

{8} Несмотря на недостаток места и на неизбежную тесноту сцены, пьеса прошла без толкотни, сутолоки и замешательств, столь обыкновенных на любительских спектаклях. Все исполнители, не исключая маленьких ролей швейцара и лакеев, отнеслись к своим ролям совершенно серьезно, и некоторые из них проявили несомненное сценическое дарование. Грациозно была исполнена роль Лизы, талантливо и оригинально сыгран Фамусов, роль Чацкого проведена была с воодушевлением и силой. Очень недурен был и Репетилов[[4]](#endnote-5), но, к сожалению, исполнитель несколько ослабил свою игру тем, что по примеру некоторых профессиональных комиков изобразил Репетилова пьяным, хотя, нужно заметить, в малой степени. Нам кажется, что такое исполнение неверно и портит созданный Грибоедовым тип Репетилова. Конечно, могло случиться, что Репетилов приехал на бал откуда-нибудь с попойки, и отчего не допустить, что Репетиловы бывают иногда или часто пьяны, но дело в том, что пьяное состояние совсем не нужно для типичности Репетилова.

Любители озаботились и внешней обстановкой пьесы: так, все действующие лица были одеты в старинные костюмы по рисункам театра Корша.

Вообще спектакль удался как нельзя лучше.

У нас любительские и домашние спектакли бывают довольно часто, но нам кажется, что любители злоупотребляют своею скромностью, выбирая пьесы по возможности легче и часто ограничиваясь одними водевилями и фарсами. Да послужит описанный спектакль для любителей примером выбора пьес и серьезной постановки их.

## В. Г. <«Грех да беда на кого не живет»>[[5]](#endnote-6) «Пензенские губернские ведомости», 1897, 16 июля

В воскресенье, 13 июля, на сцене Народного театра шла драма Островского «Грех да беда на кого не живет». В исполнении пьесы принимали участие лучшие любительские силы.

Небольшую, но очень сильную роль Афони исполнял г‑н М.[[6]](#endnote-7) Мы заметили, что в первый момент появления Афони на сцену в простой публике раздавались смешки. Она находила смешными его жалкий вид, его странную речь. Она не понимала Афони. Но через несколько минут мы видели, как превосходная игра г. М. заставляла {9} тех же самых зрителей с широко раскрытыми глазами, с прерывающимся дыханием следить за каждым жестом Афони, за каждым движением его больной души. Так сильно действовать на зрителя может только талант очень крупный.

Относительно игры г‑на И. (в роли Краснова) мы слышали в публике два‑три замечания по поводу того, что хорошо-то, мол, хорошо играл г‑н И., да очень уж как-то «просто». Очевидно, моим собеседникам хотелось, чтобы лавочник Краснов ревновал так же красиво, как ревнует шекспировский Отелло. Чувство меры, чувство художественной правды — самая дорогая черта в артисте, и свойственна она далеко не многим. Г‑н И. обладает ею вполне, благодаря чему он и имел в роли Краснова заслуженный успех.

Г‑н Ц. довольно характерно передал роль помещика Бабаева. У этого исполнителя есть ряд ролей, в пределах которого он бывает довольно хорош. Жаль только, что за недостатком в нашей труппе сил ему приходится брать иногда не свои роли.

Очень хорошо, выпукло и без всякой утрировки провела г‑жа Л. роль Жмигулиной.

Заканчивая настоящую заметку, скажем несколько слов о репертуаре Пензенского Народного театра. Очевидно, что стоящие во главе его[[7]](#endnote-8) отдают главное преимущество пьесам бытовым, изгоняя совершенно мелодраму. Говорить о том, насколько правилен такой взгляд, — не место в настоящей заметке. Нам думается только, что можно отрицать значение мелодрамы, но зачем же доходить в этом отрицании до постановки всевозможных «На пороге великих событий» и тому подобных пьес, странно чередующихся на нашей сцене с лучшими произведениями Островского. Репертуар Пензенского Народного театра в высшей степени невыдержан. Это — мнение большинства.

# **{****10}** Московский Художественно-общедоступный театр[[8]](#endnote-9)

## -ф- <Н. Е. Эфрос> «Чайка»[[9]](#endnote-10) «Новости дня», 1898, 31 декабря

«Чайка» дает исполнителям задачу очень трудную, но в такой же мере и благодарную. Впрочем, благодарную — не совсем в том смысле, в каком привыкли употреблять это прилагательное у нас за кулисами. Ролей выигрышных, то есть таких, где актер дает от себя очень немного, а эффект в зрительной зале получается все-таки большой, — в пьесе Антона Чехова почти нет. Ни зазвонистых монологов, ни сногсшибательных «концов», специально рассчитанных «под занавес», ничего резко драматического или резко комического. Актеру рутинных приемов, который только и норовит, как бы вытащить из своего старенького запаса и показать в тысячный раз две‑три театральные побрякушки поэффектнее, — чеховские роли вообще, а особенно в «Чайке», совсем не по плечу и очень не по вкусу. Да и исполнители с искренностью, с большим «нутром», но с малою вдумчивостью и искусством, должны чувствовать себя в «Чайке» далеко не уютно, и я думаю, что никогда «Чайке» не сделаться любимицею гг. артистов, вот как сделались «Женитьба Белугина» или «Каширская старина»[[10]](#endnote-11)… Но актеру, которому дороже всего сценическое творчество, а не минутная вспышка натуры, не искрометный нервный подъем, который хочет и умеет быть на сцене художником, создавать с помощью авторского материала живые, полные глубины и содержания образы, «Чайка», любая из десяти ее составляющих ролей, дает широкий простор и предоставляет чрезвычайную самостоятельность. Чехову нужен не актер-раб, а верный помощник, который, проникшись авторским замыслом, пошел бы еще дальше по намеченному словами и положениями роли пути и наложил тени на данные контуры.

Антон Чехов, пишет ли он рассказ или драму, скуп на слова, чрезвычайно лаконичен. Смелый, уверенною рукою положенный штрих, мастерский намек, но намек на самое существо образа ли, положения или психологического момента — все равно, не распускающийся {11} в многословии объяснений и толкований, — вот его литературная манера. В «Чайке» он верен ей чуть ли не больше, чем где-нибудь еще. Автор доверяет и силе своего штриха, и чутью своего читателя и не считает нужным делать за него всю работу соображения и воображения. Самые существенные, важные моменты драмы у него ограничиваются двумя-тремя репликами, десятком слов, а иногда и просто короткою ремаркою. Вспомните последний акт «Чайки». После потрясающего объяснения Заречная уходит от Треплева. Треплев говорит несколько слов, как будто совсем не существенных и даже не в духе только что прошедшей пред зрителем приподнятой сцены:

— Нехорошо, если кто-нибудь встретит ее в саду и потом скажет маме. Это может огорчить маму.

И потом ремарка: «В продолжение двух минут молча рвет все свои рукописи и бросает под стол, потом отпирает правую дверь и уходит», — уходит, чтобы уже не показаться больше на подмостках, не только сцены, но и жизни. Скоро из-за кулис раздастся выстрел. Юноша-неудачник покончит с собою… Ведь читатель «Чайки» недостаточно внимательный, чуткий и без воображения, говоря грубо — просто проморгает эту простенькую ремарку. А потом будет удивляться, — откуда взялось треплевское самоубийство? Чем оно мотивировано? Треплев Художественного театра, г. Мейерхольд, вообще удачно справляющийся с ролью, прекрасно понял, какое великое значение в этой ремарке, дал немую сцену, полную напряженного трагизма, — и зрительная зала замерла от ужаса. И уж вряд ли кто из бывших на спектакле спросил бы, почему застрелился этот болезненный, весь издерганный юноша, которого с детства гложет неутолимое самолюбие, которому хочется быть чем-то, но ничего у него не выходит. Талант его мечется, силится быть оригинальным, но творит либо уродливое, либо шаблонное. И когда окончательный разрыв с любимою девушкою обостряет все пережитое горе, всю муку его существования, — бесплодные усилия непроясненного таланта выступают слишком отчетливо вперед. Нечем жить… Треплев рвет свои рукописи и тою же отчаянною рукою рвет нить своей ненужной жизни. Какая великая драма, — и какая простая, «ясная» драма. Надо было только по чеховским намекам глубоко понять и пережить ее, чтобы зритель был потрясен.

Вот вам один пример. «Чайка» вся из таких примеров. Она больше, чем любое другое произведение для сцены, нуждается в помощи сцены, но тем, кто сумел эту помощь оказать, воздает сторицею.

{12} За самыми немногочисленными исключениями, артисты Художественно-общедоступного театра сумели сделать это. Несколько ролей проведены образцово, и персонажи пьесы жили на глазах у зрителя своею спутанною, бестолковою жизнью. Это былине театральные манекены, не психологические схемы и не величины какого-то морального уравнения, которое должно дать в решении, говоря словами Треплева, «полезную в домашнем обиходе мораль», а люди как они есть, во всей той сложности, которая для зоркого глаза — в каждом из нас.

Таков прежде всего Треплев, которого я считаю центральным лицом пьесы (хотя заглавие и указывает на Заречную-чайку), наиболее интересным и, при кажущейся неясности, вполне понятным и которого, опять повторяю, прекрасно играет г. Мейерхольд[[11]](#endnote-12). Актер это немного сухой, и минутами хотелось бы побольше нервности и задушевности, чтобы сильнее звучали его больные, ненормально натянутые струны. Но это — недочет немногих лишь сцен, он не мешает артисту производить в большинстве сцен впечатление громадное, а главное — не мешает ему дать законченный и яркий образ. Только одна сцена оставляет желать многого — объяснение с Заречною в финальном акте. Слишком вяло она идет, и тихо, и медленно. Но вина в этом — на г‑же Роксановой-чайке, которая вообще совсем не справилась с ролью, не напала на нужный тон, так здесь важный, — и потому все время раздражающе звучала фальшь. В Заречной глубоко залегла грусть, и самая ее восторженность, экзальтация, приводящие к пошлому роману со знаменитым писателем и к катастрофе, — в яркой окраске такой грусти. Это — основное настроение роли, которое в тон и всей драме. Без него «чайка» лишается всего своего обаяния. А она ли не должна быть обаятельна, эта поэтичная, хрупкая «девушка с озера»! Г‑жа Роксанова не дала почувствовать это настроение, в начальных актах подделываясь под наивность, в последнем колебалась между слезливостью мелодрамы и патологическими ухищрениями, вроде недавно показанных ею в «Грете»[[12]](#endnote-13) — и «чайка» почти выпала из пьесы. Не будь этого пробела, исполнение Художественно-общедоступного театра можно бы назвать по праву образцовым.

## **{****13}** С. Васильев Художественно-общедоступный театр. «Смерть Иоанна Грозного». Г. Мейерхольд в роли Грозного. Несколько мыслей о законах постановки[[13]](#endnote-14) «Московские ведомости», 1899, 25 октября

Я дошел в моем предыдущем анализе постановки трагедии графа А. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» на Художественно-общедоступном театре до сцены во внутренних покоях дворца, следующей за «народною сценой», и обещал продолжать этот анализ после того, как увижу в роли Иоанна также и другого ее исполнителя, г. Мейерхольда. Исполняю мое обещание <…>

Я попытался набросать выше несколько черт для характеристики Иоанна, каким изображает его гр. А. Толстой. Прилагая эту характеристику поэта к сценическому воплощению г. Мейерхольда, я должен сознаться, что он наименее удовлетворяет меня именно в большой сцене четвертого акта, между тем как прекрасно ведет первый акт. Его исполнению недостает, в разбираемой нами сцене, основного фона, на котором играли бы переливы чувств, сменяющихся в душе Иоанна, и все получали бы известный рефлекс, то есть: оставаясь самими собою, все-таки не теряли бы связи с основною тональностью, исходили бы из нее и опять приводили бы к ней. В ремарках автора с точностью обозначены сценические движения Иоанна. Он во все продолжение сцены сидит в кресле. Он поднимается с него, лишь чтобы принять благословение отшельника и затем проводить его до дверей. Кроме того, он опускается на колени перед боярами и два раза кланяется им в ноги. Со своего кресла он окончательно поднимается лишь во время своего грозного заключительного обращения к боярам, а в конце этого обращения «шатается», после чего его подхватывают под руки и уводят, вот и все. Только.

Трудно представить себе, какое множество совершенно ненужных движений проделывает г. Мейерхольд. Он опускается сначала на какую-то лавку с видом смертельно-больного человека, с которым как раз в эту минуту приключился припадок. Крючась в этом припадке, он произносит слово: «Врача…» таким голосом, как будто этот врач необходим ему для немедленного облегчения страданий. Да нет же! У гр. Толстого совсем не то. Когда Иоанн спрашивает Федора, будет ли тот, став царем, продолжать войну с Батуром, а Федор отвечает: «Как, батюшка, прикажешь!», тогда Иоанн восклицает:

{14} «Иван, Иван! Мой старший сын Иван!  
Ты мне не так бы отвечал! — Врача!»

И когда врач явился —

«А, вот ты! Что? К чему мне послужила  
Твоя наука?»

Он требует врача не для того, чтобы тот немедленно дал ему лекарства, а лишь чтобы спросить, когда он умрет.

Когда приходят два волхва, то г. Мейерхольд, по той же лавке, сидя, подвигается все ближе и, с преувеличенною сценическою намеренностью, избегает прикосновения к ним хотя бы краем одежды или носком сапога. При известии о молнии, ударившей в его опочивальню, и воспоминании о смерти сына Иоанном овладевает минутная галлюцинация. Ему кажется что в подполье что-то скребет, подвигаясь все ближе. И все-таки Иоанн продолжает сидеть в кресле, и, по ремарке автора, только вздрагивает. Г. Мейерхольд сползает в эту минуту с лавки на пол, сидит на нем, ползает по нему. Получается сценический маседуан из воспоминаний о Макбете (сцена видения кинжала) и Гамлете (подземное: «клянитесь!»).

Для того чтобы стать на колени перед боярами, г. Мейерхольд необыкновенно искусно сползает спиною с кресла, на котором сидел уже теперь. Я с первого раза даже не понял, что он собирается делать.

Я думаю, что при той степени патологической слабости, какую придает г. Мейерхольд своему Иоанну, последний, сползая таким образом, наверное ударился бы о пол лбом или затылком, но на колени бы не встал[[14]](#endnote-15). И что лично для меня всего обиднее, вся эта погоня за сценическими, чисто внешними эффектами, все это несколько наивное стремленье разжевать и положить в рот зрителю Иоанна гр. А. Толстого, — все это не ведет ровно ни к чему, а только затягивает ход действия, отвлекает и развлекает внимание, изменяет тональность. В исполнении г. Мейерхольда исчезает все царственное в Иоанне. На первый план выступает элемент патологический, неврастения Иоанна. Не подлежит сомнению, что в смысле сценического олицетворения такое понимание гораздо легче, а для большой публики, быть может, даже доступнее и благодарнее, нежели художественная передача того удивительно тонкого рисунка, какой дает нам поэт…

## **{****15}** <Без подписи> «Одинокие» «Новости дня», 1899, 31 декабря

Художественно-общедоступный театр поставил вчера опять «Одиноких» Гауптмана. Все предшествующие спектакли, хотя приходились на канун праздников, время большого равнодушия публики к театрам, дали совершенно полные сборы и сопровождались исключительно крупным успехом. Болезнь нашего театрального хроникера, дающего отчеты о деятельности Художественно-общедоступного театра[[15]](#endnote-16), помешала дать своевременно отчет об этой пьесе и ее исполнении. Восполняем теперь этот пробел, ограничиваясь несколькими наиболее существенными замечаниями.

Пьеса возбудила большой интерес и, кажется, еще большие разноречия в суждениях и оживленные споры и в печати, и в публике. Только произведению с идеею глубокою и смелою, согретому истинным и искренним талантом, удается поднять такую волну споров, — и в ней одной — блестящее доказательство недюжинности «Одиноких». Недаром на Западе пьеса эта, сначала принятая, как и вообще Гергард Гауптман, враждебно, скоро была признана почти всеми немецкими критиками шедевром и значится в числе боевых пьес современного репертуара. Впрочем, раздаются и враждебные голоса, и, например, даже большой поклонник Гауптмана Ола Ганссон уничижительно называет «Одиноких» «книгою о маленьких людях для маленьких людей», «Ein Buch über kleine Leute für kleine Leute»… Но это — голоса единичные, диссонанс в общем хоре. На персонажах пьесы — яркая печать современности; в ее коллизиях, в стремлениях ее героев, в развиваемых в их разговорах взглядах — звучные отголоски новейших идейных течений, истоки которых — в ибсенизме, еще больше — в нашем русском романе. Недаром Гауптман, не скрывая пережитых им влияний, дал главному женскому лицу русское происхождение и ввел в пьесу большую цитату из Гаршина. С полным основанием мог бы он назвать и Льва Толстого, веяние которого чувствуется в «Одиноких». Одна эта сторона должна бы сильно заинтересовать русскую критику. Драма Гауптмана — интересный пример для изучения литературных влияний, влияний серьезных и глубоких, так как Гауптман писатель и человек слишком смелый, самостоятельный и гордый, с закваской ницшеанца, чтобы служить моде и лишь в угоду ее вульгарным прихотям уснащать свое любимое произведение русскими деталями.

{16} У нас пьеса, насколько можно судить по печатным отзывам и по высказываемым в обществе мнениям, понята не то что неверно, но несколько узко[[16]](#endnote-17). Уже, чем должна быть понята эта драма широкого размаха, где отразилось так многое из пережитого самим автором, воспитанным в среде, весьма близкой той, где живет и терзается герой «Одиноких», Иоганнес, под руководством и влиянием таких же пасторов Пфейферов. Гауптман всегда считал себя «одиноким», непонятым в лучших его порывах и стремлениях, и это больное чувство нравственного одиночества весьма обострялось теми неудачами, какими сопровождались попытки Гауптмана как скульптора и первые его шаги как поэта и драматурга. Несомненно, Гауптман рисовал Иоганнеса с себя, хотя, как приходилось слышать во время заграничных скитаний от людей, близко знающих автора «Einsame Menschen», — жизнь и пришедший наконец успех отлили его в несколько иную форму. Иоганнес — Гауптман с сильной идеалистической ретушью… Но драма Иоганнеса, драма нравственного одиночества, создаваемого непониманием окружающих, глубоко пережита автором.

В том, что эту драму, которая не современна и не нова в том лишь смысле, что она — одна из вечных, от которых человечеству не отделаться и которыми, в сущности, складывается весь нематериальный прогресс, но показана в ее новейшем фазисе и современнейших формах, — в том, что эту драму поняли несколько узко, пожалуй, виноват отчасти и сам автор. Он впал тут в тот же грех, в какой впадает постоянно имеющий большое влияние на его драматическое творчество Ибсен. У Ибсена форма проявления широкой идеи всегда какая-то узкая, конкретная оболочка темы — излишне будничная, символ — прозаичный. Для того, чтобы показать гибель великого ума и таланта, он не придумал лучшего, как заставить Левборга потерять в пьяном виде рукопись гениального труда или заставил Сольнеса свалиться с высокой башни и т. д. Чуть не каждая драма Ибсена испорчена таким приемом, мескинностью форм проявления идеи, творческого замысла. Принимать их à la lettre[[17]](#footnote-2) немыслимо. То же и в «Одиноких». Если брать горе Иоганнеса так, как оно конкретно проявлено в драме, — получится если и не бессмыслица и ложь, то, во всяком случае, нечто довольно мелкое и пошлое. Что за беда, говорят не желающие понять Иоганнеса и его драмы, — что его сочинения не понимает его старозаветная мать или милая, но с ограниченным кругозором жена? Напечатает он свой труд — и его оценят, если труд действительно плод мысли новой и зрелой. Стоит ли подымать {17} бурю из-за того, чтобы Анна Мар прожила в домике у Мюггельского озера еще несколько дней, и топиться оттого, что она уехала? И т. д. Да, пожалуй, автору следовало бы несколько иначе построить пьесу, выбрать внешние формы для нее пошире. Но стоит только не быть придирчивым и сделать то маленькое усилие мысли и воображения, без которого вы не оцените и ни одной почти ибсеновской драмы, — и смысл пьесы, в которой — глубокая драма одиночества сильного ума и возвышенного сердца, стремящихся, говоря модным словечком, «переоценить ценности» и найти новую дорогу, делается вполне ясным. Автор смело мог посвятить свою драму «тем, кто ее пережил», потому что кто же из нас, людей интеллигентного круга, в большей или меньшей мере не переживал ее, особенно в последнее время, когда, несомненно, начинается какая-то новая пора и потянуло откуда-то, «быть может — из двадцатого века», как говорит Анна Мар, — новым воздухом? Все бродит. Отсюда столько крайностей, уродств, все та идейная тарабарщина и в жизни, и в искусстве, от которой не страдают только ликующие и праздно болтающие…

Другая причина недоразумений — в особенностях исполнения. Роль Иоганнеса исполняется г. Мейерхольдом с чрезвычайной искренностью, с большим нервным подъемом. Живет человек на сцене всеми фибрами, до полной иллюзии. Есть моменты переигранные, «перенервленные»[[18]](#endnote-18), так сказать; но есть — замечательно мягкие, тонкие, например, та трудная сцена, где Кэте пристает к Иоганнесу с письмом банкира. Тут так легко быть резким и пошлым… Но общий облик Иоганнеса исполнителем принижается, он излишне terre-à-terre[[19]](#footnote-3). Иоганнес — не больной, но одинокий человек, он совсем не герой из «Праздника мира»[[20]](#endnote-19). Слаб в Иоганнесе — Мейерхольде мыслитель, энтузиаст возвышенной мысли и смелого порыва, человек, который головою выше толпы[[21]](#endnote-20). Он чудится нам Спинозою-юношей, но попавшим в бурное, переходное время, когда нельзя спокойно мыслить в тиши, приходится гореть, когда все вопросы наболели, все стали «проклятыми». Это — сильный ум и благородная, женственно-мягкая натура, всегда строгая к себе и робкая в своих силах. Самый внешний облик Иоганнеса рисуется при чтении иным. Автору справедливо хочется, чтобы в нем был аристократизм и было немного дитя, и он оттеняет его Брауном, узким радикалом, грубым и прямолинейным. Когда Анна Мар делает Иоганнесу в лицо восторженную характеристику, зритель, особенно — не читавший ранее пьесы, верит ей {18} с трудом. Он не чувствует обаяния личности героя «Одиноких» — и драма принижается, делается ординарнее.

Приблизительно то же и относительно Анны Мар, которую г‑жа Книппер играет умно, но малообаятельно. И мы боимся, что в публике готовы принять Анну за «синий чулок», во всяком случае — за резонерку, в которой ума больше, чем сердца. Может быть, мы и ошибаемся, не станем настаивать, — но нам кажется, что Гауптман писал протест против этого «синего чулка», в образе Анны был искренним защитником женской самостоятельности и женского образования и, увлеченный тургеневскими героинями, хотел сказать, что новый путь, по какому так успешно идет современная женщина, не убьет в ней и женщину.

В Анне рисуется нам примирение крайностей, художественный синтез Эдды Габлер и Теи. И потому хотелось бы видеть Анну более вдохновенною, ясною, от которой идет во все стороны нравственное тепло; хотелось бы, чтобы ее образ был более овеян поэзией. Теперь, на подмостках Художественно-общедоступного театра, Анна несколько суха и резка, Иоганнес несколько будничен и болезнен, — и зрители дарят им меньшую симпатию, чем они стоят[[22]](#endnote-21). Тона картины слегка блекнут, мысль пьесы делается более плоскою, — и это отражается на понимании пьесы и ее оценке.

Всегда напряженно работающая мысль Гауптмана, его бурная фантазия, которым скоро станет тесно в рамках современной реальности и они устремятся в «Колоколе»[[23]](#endnote-22) в царство сказочных грез и философских символов, не могли ограничить себя одной центральною темою, подчеркиваемою самим названием пьесы. Попутно, и в органической связи с зерном драмы, затронут и ряд других тем, социальных, эстетических и иных. И это придает содержанию «Одиноких» большое богатство. Справедливо замечают, что в пьесе слишком много говорят. Но содержание этих «разговоров» полно животрепещущего интереса, в них сказывается то гибкий, острый ум, то поэтический размах Гауптмана, и эти разговоры, замедляя подчас темп драмы, сами приковывают внимание. «Одинокие» — не из тех пьес, которые можно «смотреть». Их надо «слушать». Кто умеет это делать в театре, вряд ли пожалуется на скуку или утомительность.

Прибавьте к этому несколько великолепных, чисто жанровых сцен и фигур, которые в Художественно-общедоступном театре находят блестящее воплощение благодаря прекрасному исполнению г. Москвина и г‑жи Самаровой и особенно г. Санина[[24]](#endnote-23), у которого характерность образа старика Фокерата соперничает с искренностью в передаче моментов комических и драматических. {19} Прибавьте глубоко трогательный у автора образ Кэте, в роли которой г‑жа Андреева показала себя недюжинной артисткой и впервые развернула вовсю свое симпатичное, теплое дарование. Прибавьте, наконец, мастерскую постановку, в которой Художественно-общедоступный театр отделался наконец от своих крайних увлечений и сочетал оригинальность и новизну с простотой и чувством художественной меры (грехи против нее есть в финале, но очень незначительные). Сколько достаточных оснований для полного крупного успеха, несмотря на отмеченные выше недочеты.

# **{****20}** Труппа русских драматических артистов под управлением А. С. Кошеверова и В. Э. Мейерхольда[[25]](#endnote-24)

## А. Н‑н «Три сестры», драма А. П. Чехова, 22 сентября[[26]](#endnote-25) «Юг», 1902, 24 сентября

Не скрывая правды, необходимо сказать, что херсонцы впервые видят на своей сцене такую тщательную постановку пьесы. Ведь если бы не подобная постановка, если бы не тот ансамбль, какой имел место в этом спектакле, драму «Три сестры», требующую от артистов передать публике настроение пьесы, нельзя было бы и смотреть благодаря отсутствию в ней действия. В нынешнее время мода на пьесы «с настроением» велика, и игра актера «нутром» отходит в область преданий. От актера теперь требуется не столько талант, сколько образовательный ценз и развитие художественного вкуса, которые необходимы для сознательной передачи ролей и воплощения типов и характеров. Копия постановки «Трех сестер» по образцу Московского Художественного театра удалась вполне. Детали выдержаны тщательно, начиная с павильона, представляющего действительно жилые комнаты с потолками, видом во внутренние помещения, с окнами, через которые весело врывается в комнату яркий солнечный свет, и кончая аксессуарами так называемой «станиславщины» — воем бури за углом дома, завыванием ветра в трубе, стуком маятника и т. п., что вводит зрителя в реальную жизнь, дает пьесе художественную иллюзию и сосредоточивает внимание публики на ходе действия. И переполнившая театр публика действительно сосредоточенно и с большим вниманием слушала пьесу. Световые эффекты упорядочены насколько возможно: очень красиво выполнен в сцене 4‑го акта солнечный свет, {21} пронизывающий чащу старого сада в глубине аллеи. Сцена пожара с заревом, звуками далекого набата и криками толпы очень естественно импонировала с ходом действия, полного тревоги и суеты. Короче говоря, вся художественная часть была настолько добросовестно выполнена, что возвратиться к прежней постановке пьес после «Трех сестер» для публики было бы полным разочарованием. В смысле исполнения артистами «Три сестры» прошли с тем ансамблем, который обещали без громких реклам и фраз гг. Кошеверов и Мейерхольд в своем заявлении. Если сначала и заметно было общее волнение и некоторая напряженность, то скоро все вошло в колею, и та артистическая молодежь, к которой часть публики относилась поначалу с недоверием, стала работать дружно и уверенно, чувствуя за собою опытных руководителей. Вопрос: «кто лучше» должен быть опущен — все играли стройно и гармонично, да, кроме того, в пьесе Чехова нет первых и вторых ролей — там жизнь и люди, которых мы и видели на сцене, и это правдивое изображение жизни и людей, явившееся следствием нормальной постановки дела и дружной работы, должно служить ручательством за будущую деятельность труппы. В ролях: Прозорова, Натальи Ивановны, Ольги, Маши, Ирины, Кулыгина, Вершинина, Тузенбаха, Соленого и Чебутыкина выступали гг. Лазарев, Заварзина, Мусатова, Будкевич, Мунт, Блюменберг, Кошеверов, Мейерхольд, Костромской и Снигирев. Роль Анфисы играла знакомая херсонской публике г‑жа Нарбекова. Сегодня второй спектакль; поставлено будет «Таланты и поклонники» Островского.

## де-Линь «Смерть Иоанна Грозного»[[27]](#endnote-26) «Юг», 1902, 6 декабря

Когда я вчера смотрел «Смерть Иоанна Грозного», мне в продолжение всего спектакля казалось, что где-то там, за сценой, явственно-внятно, как далекий гром, гудит и волнуется на площади море голов, слышатся грозные окрики лютых «приставов», бряцают алебарды, да время от времени доносится суховатый, тяжелый удар топора…

А когда открывались маленькие двери, ведущие в опочивальню царя, казалось, что вместе с их скрипом в комнату врывался странный, вздрагивающий стон пытаемых в «застенке»…

{22} И на этом тревожном и кровавом фоне, в этом воздухе, напоенном то мрачным молчанием, то воплями и криками приговоренных к казни, то гулом голосов взволнованных бояр, — вдруг, как ужасный призрак, вырастала фигура грозного царя…

Худой, высокий, и с лицом аскета, с глазами, горящими злобой и подозрением, и застывшей злой и искривленной улыбкой на тонких и бледных губах — этот призрак был действительно страшен.

В его изможденном, разъеденном болезнью теле неврастеника, казалось, воплотились все злодейства, которые способен изобрести человеческий ум…

Он привык к злодействам. В них он находил успокоение своей болезненной подозрительности…

В эту страшную, кровавую эпоху, в это время яркого, безудержного разгара народных страстей, в эти тревожные дни военных неудач и опасностей он, то сильный, хитрый и жестокий властитель, то слабый, жалкий, страдающий больной старик, терзаемый раскаянием, — величественно умирал, как умирает красное, точно напоенное кровью, солнце…

И на закате своей жизни он бросал вокруг себя последние багряно-кровавые лучи…

Один за другим гибли на плахе верные слуги государства, им на смену приходили хитрые, коварные царедворцы, и тяжелые, гнетущие сумерки нависали над Россией…

В этих сумерках, как гигантская, страшная тень, вырисовывалась мрачная фигура Иоанна…

Автор развертывает перед нами картины «смутной» эпохи, когда царь, устав от трудов и насытившись удовольствиями, купленными ценою крови и страданий, собирается удалиться на покой…

Боярам предстоит трудное дело — выбрать себе царя… С этой целью они собираются в Боярской думе.

Из сумерек, сгустившихся в глубине сцены, один за другим появляются бояре и не спеша занимают свои места…

Слышны чьи-то покрякиванья, подавленные вздохи, обрывки разговора шепотом… Всем как-то не по себе… Все озабочены одним гнетущим, мрачным вопросом: кого выбрать царем?..

Они молчат, и жутко становится. В этой мрачной «думе», с темными «расписанными стенами», с которых местами отвалилась живопись, отчего стены кажутся еще более мрачными и неприветными…

Вздрагивающее мигание нескольких свечей и сгустившиеся под сводами и в углах сумерки усиливают впечатление склепа…

{23} Бояре вздыхают порывисто и тяжело, точно на их груди навалился тяжелый, свинцовый пласт…

Молчание нарушает резкая перебранка из-за мест между Нагим и Салтыковым…

Эту перебранку обрывает только грустный возглас Захарьина:

— Теперь не до разрядов, князь!..

И опять все замолкает…

Настроение в сцене «совета» доведено исполнителями до совершенства… Все, начиная с отдельных, нерешительных возгласов, томительных пауз и кончая общим страстным волнением, — все эти оттенки переданы до того художественно, цельно и продуманно, что воображение зрителя невольно переносится к той кровавой и «смутной» эпохе…

Во второй картине мы видим Иоанна Грозного, пораженного тяжелым недугом…

Сцена второй картины — потрясающая сцена… Г. Мейерхольд достигает в этой сцене такой художественной высоты, что в душу зрителя невольно проникает тот же смертельный ужас, который переживает в это время страдающая душа больного, мучимого раскаянием неврастеника-царя…

Так и кажется, что здесь, в этой комнате, где томится мятежная душа угрюмого царя, незримо витают призраки загубленных им душ… Точно вырастая из земли, они неслышно скользят по комнате, усиливая мрачный колорит этой сцены…

А какой страшной силы достигает г. Мейерхольд в сцене с гонцом…

Он то заливается дряблым, злорадным старческим смешком, то весь дрожит в безумном неудержном гневе, и его худые, костлявые пальцы точно впиваются в дерево посоха…

Посмотрите внимательнее на лицо г. Мейерхольда во время чтения письма Курбского, и вы почувствуете, как вашу душу сковывает тяжелое чувство ужаса и сожаления.

А сцены с Гарабурдой, с царицей и Шуйским, с волхвами?..

Я не преувеличу, если скажу, что в этих сценах г. Мейерхольд положительно велик… Такой художественной силы в исполнении Грозного я не видел даже в исполнении наших знаменитых художников сцены…

Один из лучших моментов последнего акта — это сцена игры в шашки, когда Грозный, озадаченный ловким ходом Вельского, нервно и возбужденно перебирает сухими, дрожащими пальцами пешки…

Все присутствующие замерли и затаили дыхание… От этого хода, быть может, зависит жизнь кого-нибудь из них… Даже шут {24} опустился на колени и, испуганно мигая глазами, глядит в лицо Грозного…

Томительная, невыносимо мучительная пауза…

Но… удачный ход сделан, и из груди всех, точно легкое дуновенье ветерка, срывается счастливый вздох облегчения…

Г. Мейерхольд — Грозный умирает очень художественно и правдиво… Экспрессия его подергивающегося судорогами лица выражена чрезвычайно ярко… Глухой, хрипящий и обрывающийся голос, в котором слышится какое-то странное клокотание, беспомощно висящая голова и нервные подергивания точно чего-то ищущих рук переданы прямо-таки великолепно…

Все исполнители старательно поддерживают общий мрачный колорит пьесы.

Это впечатление довершают декорации и костюмы, верные эпохе даже в мелочах. И неудивительно. Такая прекрасная, интересная трагедия, как «Смерть Грозного», требует и исключительной обстановки…

Картины того времени должны проноситься пред зрителем полные жизни и правды, и одного хорошего исполнения мало. Необходима и подходящая обстановка.

Вот отчего превосходно написанные декорации в «васнецовском» жанре явились удачным дополнением впечатления…

Богатые, стильные костюмы, прекрасные женские головные уборы и даже старинные перстни с цепочками — все говорило о том, что гг. Кошеверов и Мейерхольд вполне добросовестно и внимательно отнеслись к постановке «Смерти Грозного».

В этой пьесе вполне сказались интеллигентность и талант режиссеров и декоратора.

Не было упущено ни одной мелочи, могущей дополнить аксессуары картины…

Даже костюм гонца, производивший на первый взгляд странное впечатление своей толщиной, — предмет особого внимания режиссеров.

Такие костюмы в старину предохраняли гонцов от вражеских стрел.

Не перечисляю десятка других, не менее интересных подробностей обстановки и костюмов…

Горячий привет и благодарность нашим антрепренерам за подобную постановку «Смерти Иоанна Грозного».

## **{****25}** Влад. Ленский По поводу[[28]](#endnote-27) «Юг», 1903, 17 февраля

Зимняя жизнь небольших провинциальных городов мне всегда представлялась чем-то беспросветно-грустным, серым, удручающим. «В столицах шум, гремят витии», а «в глубине России — вековая тишина», нарушаемая мелкими скандалами и событиями, могущими взволновать только «кумушек» обоего пола. Карты, пересуды, злословие, отсутствие высших интересов, грязная, засасывающая тина житейской пошлости — и в общем всеподавляющая, страшная, мертвящая скука — что может быть ужасней этого? Провинциальные газеты влачат жалкое существование вследствие индифферентного к ним отношения обывателей, театры или пустуют, или завлекают в свои стены публику широковещательными рекламами о пьесах — сенсационных шумихах, в которых «участвует более ста человек», или «в одном из актов будет произведен настоящий “пушечный выстрел”», или «такой-то артист пройдется по сцене колесом», словом, театр совершенно утрачивает свое значение и старается только угождать притупившимся и огрубевшим вкусам публики. Общества, преследующие благие или просветительные цели, — глохнут в бездействии; все начинания, клонящиеся к тому, чтобы всколыхнуть обывательское болото, — умирают в зародыше от гибельной атмосферы, насыщенной апатией и ленью.

В Херсоне я сравнительно недавно; настоящий зимний сезон — первый, который я переживаю здесь. И скажу прямо — мое представление о жизни провинции еще более во мне утвердилось бы, если бы наш театр пустовал или был сдан труппе наподобие вышеупомянутой, то есть успевшей в борьбе за существование отречься от благоговейного и истинного служения искусству и принявшей девиз «цель оправдывает средства». С некоторым предубеждением против провинциальных трупп посетил я один из первых спектаклей антрепризы Кошеверова и Мейерхольда, но с первых же актов предубеждение это рассеялось. Я видел пред собою «жрецов искусства», с бесконечной любовью относящихся к своему делу и вкладывающих в него неизмеримое количество труда. На фоне нашей серой, бедной жизни городской театр сиял ярким светом, призывая нас к высшим интересам, внося в однообразное, скучное течение наших дней сильную струю свежего воздуха. Благодаря театру мы все же жили, а не прозябали, и если в чем другом у нас чувствовался недостаток, то в смысле разумных {26} театральных развлечений мы были вполне удовлетворены. Здесь было все, что может дать образцовая, прекрасно организованная и находящаяся под умелым руководительством труппа: превосходное исполнение пьес, достигающее полного ансамбля, безукоризненный репертуар и затем, что реже всего встречается в провинциальных труппах, — художественность обстановки, прекрасно поставленная режиссерская часть, свидетельствующая о художественном вкусе, знании бытовых подробностей и о высоком чувстве меры художника-декоратора и режиссеров.

Только в последнее время и то лишь в больших театрах стали понемногу отступать от старинного шаблона в технике постановок сценических картин.

Многие драматические писатели очень скупы в описаниях места и времени, представляя это знанию, умению и вкусу художественных режиссеров. В таких случаях последним приходилось устраиваться сообразно своим понятиям, и так как, до недавнего времени, от них не требовалось самостоятельного творчества, то они и шли по раз проложенной, избитой дороге декоративного шаблона. Теперь же, если даже автор, достаточно знакомый с практикой сценической деятельности, и дает правдивые и вполне применительные описания сцены, то режиссер должен вменить себе в обязанность сообщить всей постановке со всеми деталями основной тон и тот специфический характер, который сразу дает зрителю соответствующее настроение. В этом отношении художественные режиссеры нашей труппы оказались на высоте своего положения. Придерживаясь справедливого суждения, что маленькое помещение уютней и значительно облегчает игру, они, почти во всех пьесах, где действие совершается в комнате, отводили для нее на сцене очень небольшое место. Сцена почти никогда не представляла собою правильного четырехугольника, а непременно одна из стен делает зигзаг или сбоку выступает угол. Ведь это так естественно: почти в каждом доме внутренние стены имеют какую-нибудь неправильность, особенно в небогатых мещанских домах.

Во многих провинциальных театрах, когда играющий артист выходит на сцену, через открытую дверь я видел тьму, которой окружена комната, поставленная на сцене. И если представление и создавало в зрителе хоть малейшую иллюзию, она тотчас же исчезала, потому что ясно чувствовалось, что комната стоит на сцене и за ее стенами — темные кулисы. Здесь же вы видите на сцене всю квартиру, как, например, в «Докторе Штокмане»: на первом плане гостиная, в глубине — освещенная детская, за стеклянным окном — столовая, сбоку — дверь в коридор, в полумраке которого {27} видны ступеньки; или в «Микаэле Крамере»: кабачок, в правой стене которого дверь в фантастично убранный и освещенный лиловым светом грот, а в глубине — темный ход в отдельные кабинеты; или в «Мещанах» — кроме всех видимых зрителю комнат стеклянный коридор с деревянной лестницей и т. д. и т. д.

И вы совершенно забываете, что вы в театре, потому что жизнь на сцене обставлена так же реально, как вы привыкли видеть ее в действительности. Все мелочи имеют непосредственное отношение к пьесе и определенное значение для общего ее развития. Каждый предмет что-нибудь говорит, и цель его ясна зрителю. В «Мещанах» — с тоскливой правильностью расставленная мебель, скверные олеографии на стенах, вбитые прямо в стену гвозди, на которых висит платье, — ясно указывают на то, что здесь живут люди с дурно развитыми вкусом, чувством изящного и красивого, что жизнь их так же пошла, скучна и безобразна, как и их жилище; что в этой жизни отсутствуют высшие интересы, как в ее обстановке — красота и изящество. В «Людях» — теснота, грязь, полки с посудой, копоть на стенах, висящий чайник вместо умывальника — бедность непроходимая, тяжелая. Эта стройность, гармония мелочей в целом сопровождала почти все спектакли истекшего сезона, поражая строгой обдуманностью и художественным инстинктом, с какими обставлялись пьесы нашей антрепризой. Не было положительно ни одного диссонанса, который нарушал бы иллюзию. Такой же жизненной правдой дышала постановка и исторических пьес, как «Смерть Иоанна Грозного» и «Федор Иоаннович», в которых поразительно был выдержан старорусский стиль и в живописи, и в архитектуре, и в костюмах и даже в домашней утвари. Один же из последних спектаклей — «Акробаты» — можно с уверенностью назвать шедевром режиссерского искусства. Тут зрителю являлась во всей своей полноте цирковая закулисная жизнь: на сцене все необходимые принадлежности циркового обихода — всевозможные лестницы, трапеции, шесты, обручи, затянутые бумагой, постаменты, препятствия для скачки лошадей, жонглерские предметы и пр. Не упущены были даже такие подробности, как надписи «вход в буфет», «дамская и мужская уборные», целый ряд кнопок электрических звонков. А сквозь подымающуюся для выхода на арену артистов занавеску виден цирк, освещенный, переполненный зрителями… И ко всему этому исполнители, в превосходных цирковых костюмах, усвоившие некоторые приемы цирковых артистов. Полная иллюзия!..

Сильно развито в художественных режиссерах нашей антрепризы и чувство природы. В «Дяде Ване», я помню, во втором акте {28} на сцене ночь; слышен шум падающего на крышу дождя, свист ветра, и в раскрытом окне белая занавеска то слабо колышется, то бьется от усиливающихся временами порывов дождя и ветра. Или в «Гибели “Надежды”» — кто-то открыл окно, сильный ветер ворвался в комнату и, качнув висячую лампу, погасил ее — и вы знаете, чувствуете, что за стенами дома разыгралась ночная буря, что там расходившееся море бьется о скалистый берег, и до вашего слуха достигает этот тревожный, то усиливающийся, то ослабевающий шум волн. А тут еще, дополняя иллюзию, сильный ветер с треском захлопывает за каждым входящим в дом дверь. В «Людях» вы ясно чувствуете зиму: сквозь полузамерзшее стекло, в зеленовато-синем освещении лунной морозной ночи, видна улица, дома и заборы, занесенные снегом. Особенно сильно чувство природы режиссеров сказалось в I акте «Потонувшего колокола». Этот акт — целая поэма горных и лесных трущоб с их ночными звуками всевозможных лесных обитателей птичьего и животного мира, с их эхом, с их настроением дикости, глуши и пустынности сказочного мира! Чувствуется эта свежесть ночи в лесистых горах, этот простор, в котором бесконечно носятся повторяемые эхо, крики леших и других представителей сказочного мира.

Антрепризой гг. Кошеверова и Мейерхольда нам было дано так много, что немудрено, если мы упустим что-нибудь в наших итогах, разбираясь в художественных богатствах истекшего театрального сезона. Кроме того, недостаток места не дает возможности подробно останавливаться на каждой пьесе, как мне хотелось бы, и я принужден ограничиться этими беглыми заметками. Наш театр в истекшем сезоне, как выразился уважаемый товарищ А. Н‑н[[29]](#endnote-28), действительно представлял собою храм искусства, и я думаю, что все, для кого духовная пища составляет необходимую потребность, кому близко и дорого театральное искусство, с такой полнотой удовлетворявшее эту потребность в истекшем сезоне, — позволят мне от лица всей херсонской публики сказать гг. Кошеверову, Мейерхольду, Михайлову и всей труппе — большое сердечное спасибо!..

# **{****29}** Товарищество Новой драмы[[30]](#endnote-29)

## А. Н‑н «Коллега Крамптон», комедия в пяти действиях соч. Г. Гауптмана, перевод А. Андреевой, 14 октября[[31]](#endnote-30) «Юг», 1903, 16 октября

Профессор Крамптон, преподаватель Академии художеств, прежде всего гениальный талант, возбуждающий, как и всё выдающееся, зависть и злобу среди посредственности и рутины. Душою он почти дитя природы, непосредственно воспринимающий всякое явление жизни и отзывающийся на них словно Эолова арфа: то резким звуком на порыв бури, то мягкой гармонией на тихое веяние ветерка, он переменчив каждое мгновенье. В характере его сконцентрированы черты людей нашего века — больных, раздвоенных, безвольных; кроме того, он алкоголик. В своем лице он, как у Дюма Кин, соединяет гениальность и беспутство, но отличается от Кина тем, что не имеет духовной силы и опускается почти на дно жизни, где мы видим его как одного из «бывших людей», но даже там, среди убогой обстановки, в пьяной атмосфере низкопробной таверны, от него веет обаянием гения. В резкую противоположность герою Дюма — Кину, Гауптман дал нам своего Крамптона не облаченным в тогу величия, не обаятельным своею мощностью, которая, соединяясь с физическою силою, заставляет матросов бежать из таверны под ловким ударом бокса, а напротив — Гауптман облекает профессора Крамптона в шутовские наряды, почти в рубище, показывает нам его в роли фигляра, больного психопата, алкоголика, типа вырождающегося, но во всем этом он заставляет чувствовать гений и величие Крамптона, которые, несмотря на крайнюю спутанность своего сплетения с многочисленными сторонами экстравагантного характера профессора, осеняют его ореолом как в минуты вдохновенного творчества, так и в тщеславно-комичной сцене ожидания приезда герцога и в резкой вспышке по адресу своего кредитора, Янецкого. Это не Кин, а просто «коллега» Крамптон, и не маньяк, а, если можно выразиться, «полиман», {30} соединяющий в себе продукты вырождения века — болезненность, нервность, слабохарактерность. За долги Крамптона описывают его квартиру и мастерскую, а его самого выгоняют на улицу. Жена его бросает его. Крамптон остается один с дочерью и скрывается от нее в грязной таверне, где хозяин эксплуатирует его имя для привлечения посетителей, с которыми профессор день и ночь пьет пиво. Зависть сослуживцев по академии обрушивается на него отставкой от должности преподавателя. Крамптон, осмеянный, жалкий, нищий, принимающий подаяния от своего единственного друга, слуги Лефлера (лицо равнозначащее суфлеру Соломону в «Кине»), пьянствует в таверне, пока его обманным способом не спасает ученик его Макс Штрелер, жених его дочери Гертруды, и не устраивает для него мастерской в своем доме, куда он перевез все вещи, бывшие в прежней мастерской Крамптона, проданной за долги.

Как спектакль, «Коллега Крамптон» был необычайный. Это было какое-то торжество, нравственный праздник для зрителей и триумф для исполнителя заглавной роли г. Мейерхольда. В течение двух сезонов публика наша привыкла к В. Э. Мейерхольду, многократно наслаждалась его широким художественным талантом в передаче множества ролей, но за все эти два сезона она еще ничего подобного не видела. Это был чудный шедевр, музыка, картина кисти вдохновенного художника, а не игра. Вот где смело можно сказать, что артист превзошел самого себя! Я смотрел на игру г. Мейерхольда с каким-то недоумением с первого акта до последнего, несмотря на то, что я заранее ожидал от него вполне цельной, художественной игры и уже готовился к известному впечатлению… Я искал артиста Мейерхольда среди действующих лиц пьесы, но так и не нашел его, потому что его не было на сцене, и желание отыскать его было напрасно. Коллега Крамптон — это не г. Мейерхольд, это не созданный артистическим талантом тип, в котором при известном внимании почти всегда можно отыскать личность изображающего его артиста, даже при вполне хорошем исполнении. А коллега Крамптон, живой, определенный человек, явился пред публикою новый, совершенно незнакомый, и каждый из зрителей смело мог подтвердить, что такого человека он раньше никогда не встречал и ни один из артистов труппы не похож на него. Если при самом удачном исполнении у нас является впечатление, что артист сжился со своим героем, прочувствовал его, то г. Мейерхольд сросся, слился с Крамптоном, исчез сам окончательно в созданном им герое и принял на себя его образ, его душу и характер. Игру его нельзя было назвать игрою, потому что Крамптон не играет себя, а живет, как и все мы; но если необходимо {31} дать какое-нибудь определение участию г. Мейерхольда в создании его Крамптона, то остается сказать, что его игра была художественною импровизациею, где свободное творчество не имело ни заранее определенных планов, ни задач, ни мест, ни способов мимики и выражения. Это было само вдохновение, которое на глазах у зрителей задумало и создало без подготовки такой гигантски сложный тип, который немыслимо, невозможно подготовить предварительно! Публика была очарована, взволнована его игрою, и это сказывалось даже во время хода действия особым настроением, словно каким-то легким шорохом, пробегавшим в зрительном зале. К сожалению, я не могу описать всех деталей вдохновенной импровизации г. Мейерхольда без того, чтобы не остановиться надолго на многочисленных сценах, да, кроме того, и трудно передать словами то, что необходимо только видеть лично; но можно одно только сказать, что сложный характер Крамптона, его раздвоенность психологическая, безалаберность, гениальность и комизм, глухо звучащий далекими, где-то в глубине скрытыми струнами человеческой драмы, выражены у г. Мейерхольда целым калейдоскопом мимики, жестов и интонаций, дающим неуловимую в деталях, но яркую в целом картину.

Из остальных действующих лиц выделилась особенно г‑жа Мунт в роли Гертруды благодаря свободной, сочной, колоритной игре. Ее партнер в роли Макса Штрелера г. Рудин, игравший вообще очень симпатично, особенно удачно провел с г‑жою Мунт начало пятого акта, где вся их сценка отличалась какою-то заразительною живостью. Г. Рокотов (Янецкий) вышел типичным и характерным. Небольшие роли Зейферта (г. Снигирев), Кунце (г. Михайлов), Каспера (г. Блюменберг), Зельмы (г‑жа Степная) проведены прекрасно. Г. Нелидов — Лефлер, в общем довольно удачный, чувствовал себя, по-видимому, не совсем на месте. Несколько сухо в первых своих выходах выглядели г. Сазонов в роли Адольфа Штрелера и г‑жа Сперанская (Агнесса). Желательно также дать немного больше жизненности труппе учеников, которая выглядела несколько «заказною». Теперь такое желание уже не роскошь, а потребность сцены нашего театра, в особенности в подобном выдающемся спектакле.

«Коллега Крамптон» пойдет во второй раз в воскресенье[[32]](#endnote-31). Думается, что театральная публика наша не упустит случая увидеть эту пьесу в образцовом исполнении.

## **{****32}** <Без подписи> Городской театр[[33]](#endnote-32) «Юг», 1903, 19 декабря

Сегодня на сцене городского театра будет поставлена драма С. Пшибышевского «Снег» в пер. С. и А. Ремизовых.

Пшибышевский написал пять драм. Первые четыре: «Для счастья», «Золотое руно», «Мать» и драматический эпилог «Гости», составляют один цикл под названием «Пляски любви и смерти». Это la-bas[[34]](#footnote-4) человечества, юдоль плача.

Новая драма «Снег» открывает второй цикл, противоположный первому, la-haut[[35]](#footnote-5).

«Снег» — лучшая драма Пшибышевского, это какая-то симфоническая поэма; недаром отлилась она во время исполнения Четвертой (Патетической) симфонии Чайковского.

По своему характеру она принадлежит к разряду символических. В современной литературе можно было бы указать как параллель на «Строителя Сольнеса» Ибсена.

Символическая драма, как один из главных побегов искусства, стремится к синтезу, к символу (соединению) от отдельного к целому.

В этом и вся идейность такой драмы, но, чтобы ее уловить и заметить, необходима аккомодация (приспособление) духовного зрения: мы так привыкли искать в искусстве воспроизведения жизни, новой ли, старой ли, ее смысла или бессмыслицы, цели и т. д., что попытку разбить стены повседневности и представить бьющуюся душу человеческую легко и проглядеть[[36]](#endnote-33). А раз это просмотрено, такая драма теряет всякую ценность и смысл, и даже интерес.

Представляем вкратце реальный сюжет «Снега».

Тадеуш, художник, «созидающий», знал когда-то Еву, которая имела над ним огромную власть. То время для него было самым тяжелым, так как с любовью к Еве была неразлучна боль тоски о чем-то новом, о «новых мирах», и только ценою мучительнейшего перелома он освободился из-под этих чар. И тогда в Бронке, лучшей подруге Евы, нашел тихое счастье, и покой, и мир. Во время отлучки Тадеуша Бронка пригласила приехать Еву к ним погостить. Возвращается Тадеуш, видит Еву, и покой в его сердце умирает. Ева зовет его, он борется с ней, борется с собой, но тщетно. {33} В доме гостит также брат Тадеуша, Казимир, печальный, будто исполненный скорбного знания. Он точно все знает и только заранее старается смягчить последствия надвигающегося несчастья.

И оно грянуло. Бронка идет с Казимиром в прорубь. Несколько перед этим Ева с Тадеушем уходят из дома, и в доме остается одна старая нянька, Макрина, — смерть…

Под такой внешностью раскинулась буйная, чисто экзотическая символика Пшибышевского.

Творчество, искусство — это великое томление духа, тоска о неведомом, неизведанном, тоска, разряжающаяся в мучительных вспышках созидания.

Ева — это творческая тоска Тадеуша.

Но наряду с таким горним течением в человеке есть и плоскостное, к миру, покою, к счастью. Тадеуш подавил свою тоску, так как захотел «снять боевой шлем и отереть пот с чела», захотел тихой пристани и убежища.

Это нашел он в Бронке.

Но не надолго, конечно. Поднялась «тоска по тоске», сила неудержимая, непреоборимая.

После страшной, но безуспешной борьбы он отдался ей, и она умчала его из тихой пристани «горы штурмовать, моря покорять, чтобы светом новых миров глаза напоить».

Тоска…

Тоска — это искусство.

Только она подымает к флюгеру башни «Строителя Сольнеса», разверзает глуби «Братьев Карамазовых» и рождает слово древних пророков.

Тоска — это «страшная красота, что превыше всякой красоты».

Тоска — все творчество и вся сила Станислава Пшибышевского.

В этой пьесе сегодня выступает в первый раз после болезни В. Э. Мейерхольд[[37]](#endnote-34).

## Алексей Ремизов Товарищество Новой драмы. Письмо из Херсона[[38]](#endnote-35) «Весы», 1904, № 4

Три года назад, когда в Московском Художественном театре началась смута среди артистов — учеников Станиславского, некоторые из них покинули театр и пошли в провинцию искать своей дороги.

{34} Так в 1902 – 1903 гг. возник в Херсоне театр под управлением Вс. Э. Мейерхольда и А. С. Кошеверова в сотрудничестве с Е. М. Мунт, Н. А. Будкевич и др.

Первое время и репертуар и тон пьес целиком представляли из себя копию школы. И лишь в самое последнее время постановкой «Золотого руна» (Ст. Пшибышевского) и «Втируши» (М. Метерлинка) намечен был свой путь[[39]](#endnote-36). Быть может, надо было пройти железный режим Станиславского, возбудиться его огромным художественным чутьем, усвоить себе его метод, чтобы, преодолев школу, открыть в себе нечто свое — не родное рутине академизма, а углубление и расширение пройденного.

«Товарищество Новой драмы» — под таким названием начал свой театр Вс. Э. Мейерхольд в сезон 1903/04 г.

Новая драма ставит своей задачей создание такого театра, который в рядах движений, взбурливших области философии и искусства, шел бы с ними, охваченный проступающей жаждой, в поисках новых форм для выражений вечных тайн и смысла нашего бытия и смысла земли, вынянчившей человека на крестные страдания, беды и небесный восторг. А назначением его должно быть изображение той борьбы и томлений и тех ужасных криков, что горячими потоками необузданно, с шумом погибающих водопадов, сокровенно, с грозовым затишьем молитвы, от отчаяния изнывающей, выбиваются из груди человеческой, живут и плавят, и точат сердце человеческое, придавленные всею тяжестью повседневной жизни, такой неприглядной и некрасивой, тупо-горькой и нахально-беззаботной, довольной.

Выполняя такое назначение, театр подымется на высочайшие вершины — глянут в глаза человека великие дали, разверзнутся у подножия темные глуби — разыграется священная мистерия… И актер, и зритель, как один человек, объятые экстазом, погрузятся в единое действие, в единое чувство. Голоса души, невнятные и странные, голоса души, слышные лишь в страшные минуты, запылают огненными языками неведомых образов. И осветится земля улыбкой красавицы-мученицы. Театр — не забава и развлечение, театр — не копия человеческого убожества, а театр — культ, обедня, в таинствах которой сокрыто, быть может, Искупление… О таком театре мечтает Новая драма[[40]](#endnote-37).

Репертуар намечается из тех произведений, которые словом своим засветили новый свет во влачащихся ночах жизни, разбили, разорвали трухлявые, тяжелые людские гнезда, открыли новые земли, бросили неведомые кличи, запалили иные желания.

Большим затруднением представляется подбор актеров. Истасканные приемы, угодничество перед публикой, поражающее невежество {35} и при этом величайшее самомнение да как за кулисами друг другу ноги подставлять — вот и все, что знает актер, а больше ему и знать не полагается: публика принимает!

Тысячи неоригинальнейших и пошлых драм, тысячи плоских и грязных комедий, тысячи каких-то «сцен» и «картин» неизвестно зачем взваливаются бездной «великих» и популярных драматургов на спину этих вьючных, убранных бубенцами и колокольчиками животных — актрис и актеров, а те из кожи лезут, сгибаются, падают, а несут, будто подвига ради…

А развращенная публика — белый жирный могильный червяк с тьмой цепких, неумолимых ножек, — самодовольно переворачиваясь и вздрагивая от сытости, с каким-то законно установленным сладострастием, с каким-то мелким мещански прикрываемым развратом хохочет плюющим хохотом, и в ладоши хлопает, и понукает, и злорадствует.

«Новая драма» должна идти наперекор всей этой своре хлеб дающих, всем этим хлопкам и покиваниям и ждет к себе нового актера, не обмазанного румянами косности, а с открытым, перемучившимся сердцем, с душой дерзающей.

Сезон 1903/04 г. слишком бледно иллюстрирует начинания «Новой драмы». Болезнь Вс. Э. Мейерхольда и очень талантливого артиста с разноцветно-богатой душой А. П. Нелидова заставила на время отложить намеченные пьесы.

Из 117 спектаклей (73 пьесы) *Чехов* шел больше всех — 13 раз («Вишневый сад» — 3; «Юбилей» — 3; «Чайка» — 2; «Дядя Ваня» — 2; «Три сестры» — 1; «Свадьба» — 1; «Предложение» — 1). За ним *Гауптман* — 11 раз («Коллега Крамптон» — 3; «Потонувший колокол» — 3; «До восхода солнца» — 2; «Праздник примирения» — 2; «Красный петух» — 1). *Шекспир* — 8 раз («Сон в летнюю ночь» — 7, «Венецианский купец» — 1). *Островский* — 8 раз. *Ибсен* — 6 раз («Нора» — 2; «Привидения» — 2; «Женщина с моря» — 1; «Маленький Эйольф» — 1). *Зудерман* — 5 раз («Гибель Содома» — 3; «Родина» — 1; «Огни Ивановой ночи» — 1). *Шницлер* — 4 раза («Прощальный ужин» — 1; «Забава» — 1; «Литература» — 1; «Сказка» — 1). Дальше следует *Горький* — 4 раза; *Найденов* — 4; *Метерлинк* — 3; *Потапенко* — 3; *Мирбо* — 3 и т. д.

Товариществу Новой драмы принадлежит инициатива постановки на русской сцене «Снега» Ст. Пшибышевского. Первое представление состоялось 19 дек. 1903 г. Постановка, в которой сказалось большое художественное чутье режиссера Мейерхольда, сумевшего сочетать в тоне, красках и пластике символику драмы с ее реальным сюжетом, желанное, любовное отношение актеров {36} к своим ролям — все это сыграло симфонию снега и озими, успокоения и неукротимой жажды, изобразило исстрадавшуюся душу и трепетно-дерзкое сердце творца «Тоски». Будто метель белоснежная роковою рукою колыбельку качает, усыпляет, пробуждает, пушистыми хлопьями раны врачует, раны раскрывает, уносит в царство мечтаний, вспоминает, порывает за всякие грани, разрывает небосклоны, свет горний светится… черная впадина пруда… «То будто осени тоска с каштановых аллей сгребала желтые листья…»

Бронка — Мунт — белая, чистая снежинка, так крепко прижавшаяся к изумрудно-огненной, живой, лишь задремавшей озими; белая, чистая птичка, всею кровью своего колыбельно-лелейного пенья отогревшая могучую раненую птицу, чтобы та могла улететь; белая, чистая… прозревшая, затосковавшая птичка, которая лететь, лететь хочет, а крыльями только бьется о землю и так тоскует и так жаждет… крылья свинцом полны. «Моя ты единственная, самая, самая любимая Бронка… Бог ты мой…»

Казимир — Певцов — прозрачно-голубая льдина, унесенная в теплое море от полярных бурь. «Изнурило, опостылело мне это вечное скитание по целому свету. И все это вздор…». Душа, отшатнувшаяся от жилищ — гробов и людей — пружинных скелетов, душа, которой внятны самые скрытые звуки и зримы туманные дали, душа, познавшая высший закон в неумолимой гибели, в аде и в воскресении… Брат Макрины. «Медленно в течение долгих недель полюбил тебя моей первой любовью, потому что никогда, Бронка, до сих пор не любил. А душа моя была холодная, белая и чистая, как этот снег там на поле. Почему полюбил тебя, почему любовь моя углублялась и сильнее, сильней росла во мне… Да, да — поздно — поздно».

Макрина — Нарбекова — спокойная, добрая, тихая. «Прижимала тебя, баловала, целовала, чтобы к жизни тебя пробудить. Теперь прихожу, чтобы те самые веки, которые моим поцелуем к жизни будила, замкнуть, замкнуть…» Спокойная, добрая, тихая. «Моя жатва… моя жатва…»

У Мейерхольда (Тадеуш) необыкновенно удалась IX сцена III акта. Непонятный ужас колотился, царапался в сердце: «Нянька твоя пришла».

Ева — Будкевич — слишком стальная, только женщина-призрак. Она не гонит человека слепо по трупам, по жертвам своих преступлений, через себя вперед… Не влечет темно-фиолетовым тоном своих напевов: «Надо прежде море укротить, горы раскопать, пройти все мучения и все наслаждения, чтобы открыть глазам тот новый мир, а если случайно такой конквистадор железной {37} стопою наступит на какой-нибудь цветок, что из того?.. Что из того…»

Публика недоумевала, делала вид, что все понимает, или тупо-гадливо морщила узкий лоб; после много смеялась: «Надо прежде море укротить! Ха‑ха‑ха!»

А все же что-то тянуло… Пьесу повторяли дважды. Первые два представления сделали сборы выше среднего.

На второй неделе поста Т‑во Новой драмы перекочевало в Николаев. «Снегу» не повезло. Публику обухом по башке хватило. До жалости.

Еву играла молодая начинающая актриса Степная, которая при углублении и пытливости найдет свою полосу.

Декорации исполнялись художником М. А. Михайловым.

## <Без подписи> Новая драма[[41]](#endnote-38) «Кавказ», 1904, 28 сентября

Составить себе хотя бы приблизительное понятие о труппе по первому спектаклю, конечно, невозможно, тем более о такой труппе, где совершенно отсутствуют установленные репутации, где не имеется налицо выдвигаемых вперед единиц, а есть только выставляемая как основной принцип некая художественная совокупность. А такой именно труппой, по-видимому, желает быть открывшее свои спектакли в театре Артистического общества[[42]](#endnote-39) в воскресенье, 26 сентября, Товарищество Новой драмы под управлением г. Мейерхольда.

Бывший артист Московского Художественного театра, г. Мейерхольд задался целью проложить путь в провинции новаторским задачам этого театра во всей их неприкосновенности, вплоть до мелких причуд, вроде раздвижного занавеса и ударов гонга, при которых он раздвигается. Насколько сложно это предприятие и насколько выполнение его должно коренным образом изменить установившийся в провинции взгляд на театр, в частности на драму, — можно выяснить в двух словах. Откинув в сторону занавесы, гонги и т. п., достаточно указать на то, что до сих пор мы шли в театр смотреть главным образом *актеров*, а теперь нас приглашают смотреть прежде всего *пьесу*, т. е. теперь на первый план выдвигается не индивидуальность непосредственного творчества, а совокупность художественного восприятия. Актер является только {38} необходимой спицей в управляемой режиссером авторской колеснице, а не восседающим на ней триумфатором.

Прежде и в программах обыкновенно писалось так: «для первого выхода гг. таких-то пойдет пьеса такая-то», теперь же это следует перефразировать так: «пойдет такая-то пьеса с потребными для нее артистами». Приходите, мол, смотреть Чехова, Гауптмана, Ибсена и т. д., а не гг. и г‑ж Мейерхольда, Мунт, Шатерникова и т. д.

И вот по первому спектаклю можно только судить о том, имеет ли труппа право и основание вообще выставлять своим девизом определенный художественный принцип или не имеет. И по отношению к труппе г. Мейерхольда следует, не задумываясь, ответить на этот вопрос утвердительно. Если и впредь спектакли будут обставляться так же добросовестно, то в лице антрепризы г. Мейерхольда Тифлис сделал крупное и весьма интересное художественное приобретение. Чеховские «Три сестры» в отчетном спектакле были исполнены так, как они еще ни разу не исполнялись у нас; в исполнении именно преобладало чеховское настроение, которое не в силах были нарушить даже неуместные вспышки нашей воскресной публики. Получилось нечто цельное, законченное, отделанное, за исключением некоторых надоедливых деталей, которыми чересчур щегольнула режиссерская изобретательность. Впрочем, в последнем, кажется, не так повинен г. Мейерхольд, как воспринятые им традиции Московского Художественного театра, и спорить в этом отношении скорее придется не с ним, а с его законодателем г. Станиславским, что в последующих отзывах я, при случае, не премину сделать.

Пока скажу только, что раздвижной занавес, судя по первому впечатлению, менее способствует настроению, чем обыкновенный. Недаром авторы часто прибегают к таким ремаркам: «занавес тихо опускается», «занавес быстро падает», «занавес опускается сначала медленно, а потом быстрее и быстрее» и т. д. Всех этих эффектов при раздвижном занавесе достигнуть нельзя: задвигается он неизменно на один и тот же лад, цепляясь за поставленную по новым правилам на авансцене у предполагаемой стены мебель и издавая неприятный шорох. Против сигнальных звуков гонга я ничего не могу возразить: это приятно для уха, серьезно и помогает сосредоточиться; только сигнальный гонг должен быть один, а гонг, изображающий, например, набат в третьем действии, — другой, иначе получается такое впечатление, точно Чехов каждый акт начинает колокольным звоном. Из исполнителей в общем стройном ансамбле пока можно выделить г‑жу Мунт (Ирину) и г‑жу Весновскую, очень интересно передавшую роль Маши, в особенности {39} мимическую сцену в 3‑м и сцену прощания в 4‑м акте. Г. Мейерхольд (барон Тузенбах) просто и тонко провел финальную сцену с Ириной. В роли Кулыгина г. Шатерников слегка переигрывал, а у г. Снигирева (доктор Чебутыкин) не было задушевности и теплоты. Очень понравилась мне г‑жа Заварзина (Наташа) в первом действии и совсем не понравилась в остальных, где она была чересчур изящна и неожиданно криклива. Г. Щепановский, для чего-то слишком демонстративно завившийся, по тону и наружности мало походил на человека изысканного по натуре, но забитого житейскими дрязгами, каким у Чехова выведен подполковник Вершинин.

Но все сказанное пока только первое впечатление, а не сложившееся мнение об артистах. В общем, все они имели у многочисленной публики вполне заслуженный успех и вселили надежду на интересный сезон.

Нельзя пожаловаться также и на замену военного оркестра в антрактах струнным.

## С. Т. Вместо рецензии. «Снег», или Бумага все терпит[[43]](#endnote-40) «Тифлисский листок», 1904, 5 октября

Умопомрачительное представление в четырех маленьких действиях, сочиненное паном Пшибышевским.

Действие первое

Сцена представляет египетскую тьму. Кто-то ходит и о чем-то говорит. Публика догадывается, что не ее ума дело разбираться в этих разговорах. Занавес сдвигается, и действие кончается.

Действие второе

Египетская тьма продолжает царить на сцене. Слышны откуда-то голоса: «Я люблю», «И я люблю»… Занавес сдвигается, и второе действие кончается.

Действие третье

Тьма начинает рассеиваться. Публика различает две фигуры — Мейерхольда и Мунт.

Мейерхольд. Я тоскую.

{40} Мунт. И я тоскую.

Мейерхольд. Я тоскую тоскою.

Мунт. Что? Ах!

Мейерхольд. Я тоскую о тоске!

Мунт. Ах.

(Мейерхольд уходит, входит г. Певцов.)

Певцов (к Мунт). Бронка, я тебя люблю!

Мунт. И я тоже!

Певцов. Я тебя люблю неземною любовью. Если ты ответишь взаимностью, то я тебя возненавижу…

Мунт. И я тоже!.. Пойдем в снежки играть!

(Они уходят. Входит г‑жа Волохова[[44]](#endnote-41), за нею Мейерхольд.)

Мейерхольд. Я тебя презираю! Волохова. Врешь, любишь! Мейерхольд. Я тебя ненавижу!

Волохова. Любишь, любишь, любишь!

(Появляется г‑жа Нарбекова, вся в черном. Становится страшно. Занавес сдвигается, и третий акт кончается.)

Действие четвертое

Очень темно. Публика догадывается, что у окна стоит Мунт.

Мунт. Снег, снег, снег!..

Певцов. Разрывай снег!

Мунт. Да! Разрывай снег, и на груди моей прорастет зеленая озимь!

Зонов (входит). Барыня! Прорубь готова! Снег расчищен. Можно топиться.

Мунт (Певцову). Пойдем топиться!

Певцов. Я не прочь!

Мунт. Подожди, я только оденусь!

(Одеваются, идут топиться. Входит г‑жа Нарбекова, вся в черном. Публике становится опять страшно. Нарбекова произносит заклинания. Занавес сдвигается, пьеса кончается. С галереи, из партера слышны дьявольский хохот, свистки…)

Эпилог

— Долой сверхдраму! Долой Пшибышевского! — кричат невидимые голоса.

Капельдинеры (к публике). Голубчики, миленькие, славненькие, — расходитесь! Пожалуйста, расходитесь!..

— Мейерхольд, Мейерхольд!..

Капельдинеры. Их нетути! Они домой почивать поехали!..

(Публика наконец разошлась.)

## **{****41}** Н. М. Послесезонные выводы и заключения[[45]](#endnote-42) «Кавказ», 1905, 2 марта

В воскресенье, 27 февраля, закончился зимний театральный сезон, и в театре «Артистического общества» состоялись проводы г. Мейерхольда и его Товарищества Новой драмы.

Трудный тернистый путь, полный всяких невзгод и неожиданностей, пришлось пройти театру в минувшем сезоне, так что те результаты — как художественные, так и материальные, — каких добился, при таких исключительно неблагоприятных условиях, г. Мейерхольд, должны быть признаны прямо-таки блестящими. Г. Мейерхольд не только не «прогорел», но даже кое-что еще и заработал, а те овации, восторги и подношения, которые в прощальный вечер выпали на долю его и всех его артистов, свидетельствуют, что наша публика умеет как следует ценить добросовестный труд и честное, убежденное служение искусству. Именно после такого сезона можно окончательно поздравить себя с тем, что дело русской драмы у нас в Тифлисе блестяще выиграно; а между тем семь лет назад, когда я начал свою рецензентскую деятельность, никто не хотел верить, чтобы в «*исключительно музыкальном Тифлисе*» драма могла продержаться долее, чем в течение краткого весеннего сезона. Чуть ли не в каждом отзыве приходилось настаивать на том, что наша публика как-никак, а любит драму, а одну из моих рецензий, когда в октябре 1900 г. снял Банковский театр г. Дальский со своей труппой, я даже невольно начал со столь же жалостливого, сколь и жалкого двустишия:

О, бедная, бедная дама —  
В Тифлисе русская драма!..

И вот теперь все это переходит в область анекдота: никому и в голову не придет отстаивать драму, она сама, собственными силами, пробивает себе путь, выдерживает сезон за сезоном и даже из нынешней передряги выходит полной победительницей!.. В добрый час! В этом отношении можно сказать, что на нашей улице праздник!

Прощалась Новая драма с тифлисской публикой теми же «Тремя сестрами», которыми и здравствовалась. Это, по-моему, очень удачно — начинать и заканчивать сезон той же самой пьесой, — в этом есть идея, есть единство направления, есть стиль, и из всех новаторских приемов г. Мейерхольда этот заслуживает полного {42} одобрения. Кроме того, чеховские «Три сестры» по своему грустному лиризму, тихой, скромной поэзии и постепенно замирающему темпу как нельзя более подходят к настроению прощального спектакля: они именно дают его, это настроение. Когда г. Мейерхольд выбрал их для первого спектакля, я подумал, что пьеса сама по себе не совсем подходит для открытия сезона, но я не предвидел тогда, что ими же он и закончит сезон. Повторяю, это очень удачно. Исполнялись «Три сестры» на прощание еще лучше, чем в начале. Г. Щепановского, довольно неудачного подполковника Вершинина, заменил г. Решимов, прекрасно проведший роль; в свою очередь г. Щепановский оказался очень хорошим педагогом Кулыгиным. Гораздо лучше прежнего исполнителя был и г. Певцов в роли доктора Чебутыкина. Не на месте была одна только г‑жа Волохова (Наталья Ивановна), не имеющая никаких данных для исполнения характерных ролей.

Теперь, по обыкновению, перейду к подведению итогов сезона, для чего позволю себе немного статистики. Как ни говори, а цифры бывают подчас гораздо красноречивее фраз.

За целый сезон г. Мейерхольдом поставлено было всего 72 пьесы. Если исключить из этого числа 12 одноактных, шедших для начала или для окончания спектакля (причем четыре из них принадлежали перу Шницлера, две — Чехова, а остальные шесть — разных авторов), то получится солидная цифра в шесть десятков капитальных пьес. Сколько же из них было русских и сколько переводных?.. Оказывается, что русских поставлено только двадцать пять, переводных же тридцать пять.

Кроме «Горя от ума», «Женитьбы», «Плодов просвещения» шли все пять пьес Чехова, все три пьесы Горького, две части из трилогии графа А. Толстого и всего лишь две пьесы Островского; в числе десяти остальных авторов Потапенко, Найденов и Трахтенберг фигурировали каждый двумя пьесами.

Из тридцати пяти переводных пьес двадцать приходятся на долю немецких авторов, шесть — французских, четыре — Ибсена, две — Шекспира, две — Пшибышевского и одна — переделка «Хижины дяди Тома», которую я затрудняюсь отнести к национальности ее автора. Из двадцати пьес немецких авторов на долю Гауптмана приходится восемь и на Зудермана — пять пьес.

В первый раз в Тифлисе шли семнадцать пьес, из них только семь принадлежали русским авторам.

Сопоставляя эти цифры, приходится констатировать тот факт, что исключительным предпочтением пользовался Гауптман, после него, наравне, идут Чехов и Зудерман, за ними — Ибсен, потом Горький, потом, в одной компании, Шекспир, Пшибышевский, {43} А. Толстой, Островский, Потапенко, Найденов и Трахтенберг, за ними Гоголь, Л. Толстой, Грибоедов и остальные. Выделив Грибоедова, славного своей единственной бессмертной комедией, и Гоголя с двумя Толстыми, обойденных всего одной пьесой, нельзя все-таки не признать, что репертуар составлялся крайне односторонне и что авторам чуждого нам, хотя и модного ныне за границей направления отдавалось слишком явное и обидное предпочтение.

Хорошо еще, что такой искренний, чуткий и непосредственный художник, как Чехов, в произведениях которого решительно нет никаких модных кривляний, а преобладают лишь грустная реальная, но чистая как кристалл захватывающая правда, дающая действительно неподдельное настроение, — по какому-то недоразумению адептами современного психопатического направления в драматургии причислен к их клике[[46]](#endnote-43). Это, конечно, недоразумение, для Чехова даже весьма обидное, но благодаря ему в минувшем сезоне, например, он удостоился занять место непосредственно после «самого» Гауптмана, даже и в том смысле, что пьесы его обставлялись так же старательно и хорошо, как произведения современных «идолов», и бывали вечера истинного эстетического наслаждения. Зато не повезло Островскому: сыграли всего две его пьесы и сыграли более чем слабо, совсем не «по-мейерхольдовски». Единственным утешением в последнем случае может служить то, что как ни изощрялись артисты г. Мейерхольда над новыми сверхпьесами, они у нас не привились: поставленный для второго спектакля «Потонувший колокол» с места в карьер испортил сборы[[47]](#endnote-44), а пресловутый «Снег» Пшибышевского потерпел такой провал, какого я давно не запомню. Не делали сборов и остальные «глубокомысленные» трактаты в лицах или, вернее, в говорящих манекенах. Своевременно я не пропускал случая это отмечать. Хотя, конечно, и у нас нашлись кое-кто из публики, признавшие себя передовыми толкователями и уверившие сами себя и друг друга, что они прониклись новыми направлениями в искусстве и что им в совершенстве доступны красоты, которых не в силах распознать неизбранные. От группы этих новоявленных адептов неодрамы г. Мейерхольду, при прощании, даже был прочитан «от публики» трескучий адрес, где говорилось о какой-то его победе над какими-то его врагами и выдвинуты были в одну линию имена Гауптмана, Ибсена, Зудермана и Чехова, которых автор адреса так «не в пору вместе свел»[[48]](#endnote-45). Г. Мейерхольд довольно остроумно осадил сочинителя адреса, заявив со сцены, что он благодарит публику, но что у него никаких врагов никогда не было и {44} нет. Наоборот, весьма приятное впечатление произвел адрес от учащейся молодежи, написанный искренне, просто и тепло.

В заключение считаю долгом назвать те пьесы, которые по своему художественному воспроизведению заслуживают быть отмеченными на скрижалях истории русской драмы в Тифлисе: это прежде всего «Смерть Иоанна Грозного», когда Грозного играл г. Мейерхольд («Царь Федор» шел не только гораздо слабее, но даже слабее, чем шел он в исполнении харьковской труппы), затем «Сон в летнюю ночь», «Шейлок», «Коллега Крамптон», «Доктор Штокман» и «Три сестры». Большим успехом пользовалась и комедийка «Акробаты», главным образом благодаря превосходной игре г‑жи Мунт и самого г. Мейерхольда. Эта пьеска выдержала наибольшее число представлений.

Из артистов любимицей публики сразу же стала г‑жа Мунт. Те прелестные образы, которые она создала в «Акробатах», «Бое бабочек», «Волшебной сказке», «Гибели Содома», «Долли», «Дяде Ване», «Микаэле Крамере», «Геншеле», «Страничке романа» и других, с избытком искупают злополучную «Катюшу Маслову» и неудачную «Бесприданницу». Г. Мейерхольд, создавший много художественных образов, грешил подчас нетвердостью в роли и желанием играть любовников; последняя вина усугубилась исполнением Чацкого[[49]](#endnote-46). Хороший характерный актер выработался бы из г. Певцова, если бы он отрешился от неврастенического репертуара, запихивающего дарование артиста в узкую, тесную обезьянью клетку. Не могу не помянуть добрым словом г‑ж Нарбековой, Весновской, Шухминой, Мельгуновой и гг. Решимова, Загарова, Костромского, Нелидова, Снигирева, Щепановского и Канина (последнего в характерных ролях, когда он воздерживался от шаржа).

Из учеников и учениц класса Товарищества Новой драмы, к сожалению, не могу отметить решительно никого. От души желаю, чтобы впоследствии мне пришлось в этом торжественно покаяться.

# **{****45}** Театр-Студия[[50]](#endnote-47)

## Георгий Чулков Театр-Студия[[51]](#endnote-48) «Вопросы жизни», 1905, № 9

Современное общество переживает не только внешний, но и внутренний кризис. Ломаются не только учреждения, которые связали жизнь своими назойливыми путами, но и вся культура. Перед нами раскрывается в своей страшной глубине великая и вечная трагедия, и желанная тревога распространяется с роковой быстротой во всех общественных слоях.

Быть может, пройдет год-другой — и наше общество, завоевав себе политическую свободу, почит на этих политических лаврах и будет еще долго ждать новой грозы — *социального* обновления, будем надеяться, что Россия пойдет на этот раз более торопливым шагом, чем Европа, но и в таком случае мы пожелаем родине не останавливаться на *этапе* социального устроения, а двигаться дальше, зовя за собою мир, двигаться к великому концу, который раскроет перед нами последний трагизм последней свободы.

Перед всеми, кто почувствовал исторический процесс как путь к мировому освобождению, ставится ответственная задача, разрешение которой зависит не только от нашей мудрости, но и от нашей смелости. Легко решать вопрос о том, «что делать» в сфере социально-политической: кто воистину полюбил свободу, ей не изменит. Гораздо труднее решить этот вопрос по существу, в сфере культурной.

В этой сфере мы должны быть равно свободны и от мещанской примиренности, и от холодного аскетического равнодушия к миру.

Каждый элемент культуры мы должны рассмотреть и переоценить с новой точки зрения. На этот раз я хочу подвергнуть такому суду наше отношение к театру.

Смысл искусства вообще заключается в раскрытии души художника, и это раскрытие влечет за собой некоторое движение и взаимодействие личностей. Таким образом истинное искусство всегда содействует *единению* людей; и наш театр, как он ни удалился от своего древнего прообраза — *религиозного* театра, — все же носит в себе некоторые элементы (не только идеи!), заставляющие {46} нас признать в нем один из путей для общения и единения людей между собою. Поэтому нельзя говорить о безусловном его разрушении. Когда-то трагедии Эсхила и Софокла были воистину служением, культом, на который сходились древние, и религиозное их волнение было внутренне необходимо для актеров, так что вне этого волнения немыслимо было представление. Этот экстаз загорается иногда и теперь в современном театре: вот почему, подвергая наш театр идейному суду, мы никогда не решимся кощунственно опрокинуть его алтарь.

Правда, существует мнение, что современный театр совершенно оторвался от религии и, следовательно, потерял смысл для человечества, поскольку оно ищет путей для союза в любви. Это мнение тайно заключает в себе более общее положение, которое отрицает ценность всемирной культуры. При таком отношении к культуре, и в частности к театру, нет места для действенной жизни и для творческого строительства. Здесь, очевидно, *мистический анархизм* стараются подменить тем вульгарным «анархизмом», который служит удобной маской для обанкротившегося миросозерцания. В самом деле, ведь нет ничего легче, как отказаться от жизни под предлогом, что «преобразования» не нужны, так как необходимо «преображение». О, да: вне надежды на *преображение* нет религиозной жизни; но нельзя мыслить себе *преображение* вне мистического опыта, который является единственным путем к *последнему* преображению, приняв же этот мистический опыт, мы должны принять *отчасти* современный театр, ибо в нем еще не угасли окончательно религиозные, мистические переживания, нам желанные.

Тем более мы должны приветствовать *новый* театр, театр Ибсена, Метерлинка, Чехова, — ибо здесь ясно выражен религиозный момент, и волнение, которое мы ныне испытываем, участвуя в нем, приводит нас к подлинному мистическому опыту. И для *мистического* анархиста приемлемо разрушение старого только через создание нового и совершенно не ценно *разрушение* само по себе; итак, нам нужен Ибсен, нам нужен вообще *новый* театр, как некогда был нужен театр Софокла, ибо ценность искусства не угасает в веках, как бы ни изменялись сценические формы и условия. Так Ибсен через Шекспира и длинную цепь трагиков мечтает коснуться того алтаря, который был некогда воздвигнут гением Эллады.

Мы имеем театр, который мог бы вновь привести нас к бессмертным богам, но — к великому нашему горю — мы почти потеряли зрительный зал. «Буржуа имущие и неимущие» отвернулись от жертвы Богу и не осмелились на состязание с Ним: {47} холодные, полумертвые, они уходят печальной вереницей в даль увядающей истории; но ведь расцветает история новых дней, и мы мечтаем вновь вернуться в покинутое святилище под сень колонн-деревьев, где всенародное искусство воплотит музыку, где поэт и народ заключат союз навек. (Пророком такого театра у нас, русских, является — как известно — Вячеслав Иванов.)

Искусство, которое родится из недр нового общества, найдет синтез мелодии и ритма (в пении, музыке и пляске) и сольется с культом, и в нем, быть может, вспыхнут новыми огнями мечты древних и мятежные мечты нашего времени. Не через Бетховена ли мы подойдем к новой «коммунистической драме», о которой неустанно мечтал Вагнер?

Но и современное искусство символического театра уже обращает лицо свое вперед, к свободному религиозному служению, и потому мы не откажемся от него, памятуя, что и ныне рампа теряет свою запретительную силу в мгновения творческого экстаза. И время для разрушения этого символического театра придет не тогда, когда мы теоретически будем его отвергать, а тогда, когда мы по-новому религиозно будем творить. Современный символический театр мы не признаем лишь постольку, поскольку он отошел от культа и потерял чувство ритма и мелодии, и — с другой стороны — мы решительно отрицаем так называемый реалистический театр с его вульгарной погоней за «бытом».

В Москве организовался новый театр — Театр-Студия, — который, по-видимому, ставит себе задачей не преобразовать нашу старую сцену (что уже было сделано Художественным театром), а создать *новый* театр мистической драмы. Во главе Театра-Студии стоит В. Э. Мейерхольд[[52]](#footnote-6); новый театр не порывает связей и отношений с театром г. Станиславского, и последний, как передают газеты, намерен поддерживать это новое дело своими советами и указаниями[[53]](#footnote-7).

{48} Мы приветствуем это намерение устроителей не нарушать известной художественной преемственности, и эта преемственность особенно подчеркивается тем, что репертуар нового театра отчасти совпадает (в смысле выбора авторов) с репертуаром Художественного театра. Однако мы мечтаем, что Театр-Студия сумеет дать *новую* интерпретацию тем авторам, которых истолковывал по-своему театр г. Немировича-Данченко и Станиславского. Мы имеем в виду Ибсена и Метерлинка.

Значение Художественного театра было аналогично значению А. П. Чехова; театр Станиславского исходил из реализма так же, как Чехов, — и так же, как он, роковым образом пришел к символизму. *Образы*, утончаясь, сделались *прозрачными*.

Ныне мы переживаем культурный кризис: необходимо выковывать новые ценности, найти новый мистический опыт, — в противном случае нам угрожает ужас абстракции. Даже талантливые художники, если они не сумели благоговейно коснуться земли, обречены на бесплодную химерическую игру в пустоте — и гаснут, гаснут искры их таланта, еще вчера казавшиеся нам яркими…

Символизм Чехова имеет великую и вечную ценность, потому что он вырос, как цветок, из земли. Но как де нужен тот «символизм», который выращивают холодные руки в оранжереях мещанской «культуры»!

Да спасут бессмертные боги Театр-Студию от такого «символизма» и от жалкого «декадентства», которое все еще питается подражанием Гюисмансу или, вернее, герою его романа «Arebours»[[54]](#footnote-8). Вот где воистину царство пошлости и мелкого беса! Но искусившись и пройдя через испытания *декадентства* (не поверхностного!), мы вступаем на светлый путь свободного всенародного искусства.

И перед Театром-Студией открывается новая задача — приблизить символическую драму к религиозно-мистическому театру.

## **{****49}** Аврелий Искания новой сцены[[55]](#endnote-49) «Весы», 1905, № 12

В Москве сделаны были две попытки создать новый театр, театр «нового искусства»[[56]](#endnote-50). К. С. Станиславский, один из руководителей Московского Художественного театра, вместе с Вс. Э. Мейерхольдом, бывшим артистом этого театра, образовали новое предприятие, получившее имя «Театра-Студии». Дело было задумано широко: было снято прекрасное здание, собрана труппа, привлечены к участию талантливые художники, приглашены дельные и опытные помощники. Несколько пьес было срепетировано и совершенно приготовлено к представлению[[57]](#endnote-51). Обстоятельства времени заставили учредителей закрыть Театр, не дав ни одного представления.

Я был среди немногих, кому посчастливилось видеть в Студии генеральную репетицию «Смерти Тентажиля» Метерлинка. В общем, то был один из интереснейших спектаклей, какие я видел в жизни, но все же я вынес убеждение, что устроители не понимали сами, чего они искали.

Во многих отношениях сделаны были попытки порвать с реализмом современной сцены и смело принять условность как принцип театрального искусства. В движениях было больше пластики, чем подражания действительности, иные группы казались помпейскими фресками, воспроизведенными в живой картине. Декорации, мастерски написанные (лучше сказать, созданные) г. Судейкиным и г. Сапуновым, нисколько не считались с условиями реальности: комнаты были без потолка, колонны замка обвиты какими-то лианами и т. д.[[58]](#endnote-52) Диалог звучал все время на фоне музыки (написанной г. Сацем), вовлекавшей души слушателей в мир метерлинковской драмы[[59]](#endnote-53).

Но с другой стороны, властно давала себя знать привычка к традициям сцены, многолетняя выучка Художественного театра. Артисты, изучившие условные жесты, о которых грезили прерафаэлиты, — в интонациях по-прежнему стремились к реальной правдивости разговора, старались голосом передать страсть и волнение, как они выражаются в жизни, декоративная обстановка была условна, но в подробностях резко реалистична. Комнаты без потолка были просто комнатами в разрушенном здании, лианы, окутавшие колонны в подземелий, казались настоящими лианами. Там, где кончалась выучка режиссера, начиналась обыкновенная актерская игра, и тотчас было видно, что играют плохие актеры, без истинной школы и безо всякого темперамента.

{50} И хотелось сказать устроителям Театра: дайте мне или то, или другое — или реалистическую сцену, или сцену условностей. Остров, где происходит действие «Смерти Тентажиля», еще не открыт путешественниками, но это земной остров. Мы не знаем, к какому народу принадлежали действующие лица, на каком языке они говорили, — но это люди. И страсти их — человеческие страсти, в той или другой мере знакомые всем нам. Драмы Метерлинка можно воплотить в условиях действительности. Но тогда мы, зрители, строго взыщем за все промахи против жизненной правды; мы спросим, как живут эти люди без потолка, мы спросим, почему в подземелье вместо плесени выросли лианы, спросим, зачем актеры принимают позы, не виданные нами никогда в жизни, и т. д. Хотите воспроизвести действительность? — то берегитесь. Мы потребуем, чтобы все было, как в жизни, и чем вернее будут воспроизведены сотни деталей, тем строже мы спросим, тем резче почувствуем неправду сто первой.

Если же вы признаете реализм на сцене недостижимой мечтой, если вы согласны, что сцена может дать только условное, — смело идите до последних выводов. Тогда не нужны декорации-картины, с точностью изображающие стены замков, скалы, деревья, облака, луну. Тогда не нужно передразнивать голосом те интонации, которые слышишь в повседневности. Не нужны все подделки под действительность, под солнечный или лунный свет, под гул моря и свист ветра, под пение птиц и т. д. Вместо декораций с разными кулисами достаточно будет поставить красочный фон, соответствующий действию драмы, но нисколько не иллюстрирующий ее. Движения, жесты и речь артистов должны быть стилизованы, должны стремиться не к подражанию тому, как бывает «на самом деле», а к той степени выразительности, какой в жизни *не бывает*. Ведь достигает же слово высшей выразительности в стихе, между тем как стихами люди не объясняются друг с другом даже в минуты величайшего возбуждения. Дайте нам в Театре художественную условность, и очень быстро все наше внимание обратится к тому, что составляет сущность всякого сценического представления: к идее исполняемой драмы.

Театр-Студия не посмел окончательно порвать с традициями; он сделал нерешительный шаг вперед, но еще не сошел с прежних позиций. Он показал для всех, ознакомившихся с ним, что пересоздать театра на прежнем фундаменте нельзя. Или надо продолжить здание Антуан-Станиславского театра, или начинать с основания<…>[[60]](#endnote-54)

Газеты приносят вести о третьей попытке создать «новый театр», на этот раз в Петербурге[[61]](#endnote-55).

{51} Будем надеяться, что его основатели поймут необходимость не нововведений, а коренного преобразования. Театр должен отказаться ото всех своих вековых традиций, сложившихся за время от Шекспира до Ибсена. Как новым художникам приходилось черпать в эпохе дорафаэлевской, так режиссерам Нового театра можно искать указаний только в дошекспировских временах. Не усложнять сценическую технику, а упростить ее; не усовершенствовать подделку, а дать нечто истинное, хотя бы и условное, сознать, что символизм, единственный принцип всех искусств, — вот путь к «новому» в театре[[62]](#endnote-56).

Конец XIX века ознаменован великим преобразованием всех отраслей искусства. Поэзия, живопись, музыка возродились в новых формах, расширили свои владения, увеличили свою власть. Сценическое искусство отстало от них, и драмы поэтов «нового искусства» исполнялись до сих пор на старых сценах, по устарелым приемам[[63]](#footnote-9). Театр отстал от века, современный театр не удовлетворяет нас, мы более не хотим признавать его истинным искусством. Вот почему так охотно верится во все попытки преобразовать театр.

Серьезным препятствием, однако, является необходимость вверять исполнение драмы артистам. Как бы ни был гениален режиссер, он никогда не будет в состоянии влить в душу актеров того, чего нет в них. Чтобы найти тон, как произнести иные слова, надо пережить те чувства, которые их вызывают. Чтобы понять диалог Метерлинка, надо быть причастным тем настроениям, которые веют над его драмами. Актер, самый бесталанный, понимает ревность Отелло, понимает судьбу Лира, но многим еще чужд ужас Тентажиля и невразумительны проповеди Аглавены[[64]](#endnote-57). Новый театр создастся лишь тогда, когда возможно будет собрать артистов с душами «новых» людей. И как понятно, что, не найдя их, Метерлинк предпочел писать «пьесы для театра марионеток»![[65]](#endnote-58)

# **{****52}** Товарищество Новой драмы[[66]](#endnote-59)

## -кий Драма[[67]](#endnote-60) «Тифлисский листок», 1906, 23 февраля

Гауптман, Ибсен и Метерлинк — вот наиболее крупные и характерные представители *новой* драмы. Собственно говоря, новой драмы еще нет, она только образуется, и вот в произведениях названных авторов проявляются различные элементы этой новой драмы. Их художественное творчество отмечено стремлением идти по новому пути, ведущему от поверхности вглубь. Современное драматическое искусство пока лишь разрушает все старое, отжившее и мертвое и стремится окунуться в море действительности, чтобы обрести таким образом новую молодость. Но пока все это отражается лишь на программности и относится только к формам и путям. Новая драма снова, как драма античная, возвращается к исследованию основных и неразрешимых контрастов, делающих жизнь трагичной, и хочет примирить человека с необходимостью этой жизненной трагедии. Изучая трагичное в новых явлениях, не пренебрегая также и бесконечно малым в условиях жизни, чтобы усмотреть в нем все ту же трагическую необходимость, ни Ибсен, ни Метерлинк, ни Гауптман, однако, не выяснили еще связи этого понимания с тем, что всегда составляло цель *драмы*. Отсюда *новая* драма не может еще быть признана стоящей на высоте своего назначения. Но оправдание новых *путей* и новой формы в драматической литературе мы можем найти в стремлениях авторов подойти ближе к пониманию и примирению с вечными контрастами, т. е. в новых *целях* драмы — созерцание, обращенное вовнутрь, уделение внутреннему человеческому «я» центрального места в художественном творчестве. Это и создало новые формы, связанные и с психологической основой искусства, и с научным прогрессом. Искусство погрузилось в созерцание даже бесконечно малого. Наступило царство реализма, но уже реализма не как цели, а как средства для того же проникновения во внутренний мир нашего «я»…

В беглой газетной заметке я не могу распространяться долго на эту тему, которая может послужить мне предметом отдельной статьи. {53} Замечу только к сказанному еще следующее. Одна из особенностей современного театра — это более тесное *взаимодействие между драматургом* и *актером*. Если прежние драматурги, исполняя свои замыслы со всей полнотой, изображали людей, ясно определяя и характеризуя их мысли, чувства и жизнь, то «новая» драма занята лишь изображением чувств внутреннего мира и в нем ищет отражения отвлеченных истин. Здесь и выступает на первый план актер, который перестает уже быть пассивным орудием драматурга и должен стать его прямым сотрудником и воплотить на сцене все то, что автор дал ему в контурах. Отсюда с «новой» драмой появились и «новые» актеры — создание того же духа времени, который создал и драму. Народился новый тип актера — работника прежде всего, обладающего созидательной силой, интеллигентного и образованного, не похожего на полуграмотного лицедея недалекого прошлого.

Таких «новых» актеров я вижу и в лице уважаемого Вс. Эм. Мейерхольда, и его товарищей. Молодые, полные жизненной энергии и сил, интеллигентные и добросовестные труженики, они подкупают вас прежде всего той страстной любовью к делу, которая проявляется у них в каждой мелочи, тем горячим и пылким увлечением, с которым они работают. Это не фарсовые этуали и балаганные «ахтеры», каких привез к нам г. Кручинин в этом сезоне.

Приветствую от души приезд к нам Товарищества Новой драмы и желаю ему полного успеха.

Первый спектакль — в понедельник, 20 февраля, — собрал так много публики, что пришлось занять места даже в оркестре. Говорили мне, что очень бойко разбирают билеты и на следующие дни.

«Комедия любви» (Г. Ибсена), представленная в этот вечер, если не ошибаюсь, у нас в Тифлисе раньше не шла. Что многим из публики пьеса эта не понравилась, меня это не удивляет. У нас таких пьес не любят. У нас любят *смотреть* пьесу, но понимать ее и разбираться в ней, прислушиваться к автору, поспорить с ним или согласиться — нет, на это у нас охотников немного.

Между тем «Комедия любви» — это одна из наиболее интересных пьес норвежского драматурга. Здесь Ибсен выступает не столько драматургом, сколько поэтом-лириком, настроенным сатирически, который не удовлетворен пошлостью и мелочностью окружающей его жизни. В «Комедии любви» автор восстает против господствующих в обществе взглядов на брак и любовь; он возмущен тем, что люди не понимают красоты и свободы чувства и не сохраняют навсегда поэзии страсти. В окружающей нас жизни, говорит Ибсен, нет *истинной любви*. Под давлением прозаических {54} забот повседневья это высокопоэтическое чувство обращается в нечто плоское, скучное и низменное, и в нем не остается ничего возвышающего душу и вдохновляющего ее на высшие цели жизни. Когда «Комедия любви» появилась на сцене, автора упрекнули в безнравственности замысла. Этого нет. Но Ибсена можно было бы упрекнуть в том, что он слабо разграничил любовь как порыв минутного увлечения — иначе, *влюбленность* — от любви настоящей, которая сообщает жизни содержание, величие и красоту, которая не в минутном удовлетворении и которой не страшна вечность. К тому же автор с высоты отвлеченного идеала предъявляет к жизни требования, не применимые ни к какому человеческому обществу.

Хотелось бы подробнее разобрать пьесу, да нет больше места. Скажу еще несколько слов об исполнении. Постановка пьесы — безукоризненна. Играли артисты в общем весьма удовлетворительно. Хороши были г‑жи Мунт, Нарбекова и гг. Мейерхольд, Нелидов[[68]](#endnote-61). Из новых незнакомцев пока обратил на себя внимание г. Бецкий[[69]](#endnote-62).

Вторым спектаклем шла пьеса того же автора «Привидения»[[70]](#endnote-63). В прошлом году В. Э. Мейерхольд ставил у нас эту пьесу, и говорить о ней здесь не приходится. Отмечу лишь продуманную и очень интересную игру в главной роли самого Мейерхольда (Освальд).

Пьеска О. Дымова «Бюрократическим путем», поставленная в конце спектакля, вещица интересная, маленький «политический шарж», как называет ее сам автор. Играли в этой пьесе весьма недурно и дружно.

Забыл сказать об исполнении накануне пьески (миниатюра по А. Чехову) «Хирургия». Гг. Нелидов и Снигирев играли отлично. В таком исполнении эту вещицу рекомендую повторить хоть несколько раз.

## А. Т. Спектакли Товарищества Новой драмы[[71]](#endnote-64) «Кавказ», 1906, 22 марта

Воскресный спектакль 19‑го марта может быть назван триумфом г. Мейерхольда: он поставил в один вечер две новые вещи — абсолютно символическую трагедию Метерлинка «Смерть Тентажиля» и ультрареалистическую драму Стриндберга «Графиня Юлия» и удостоился самых {55} восторженных оваций, главным образом со стороны молодежи, поднесшей ему венок и благодарственный адрес за то, что он поставил себе целью «привить» тифлисской публике новые вкусы.

Можно, конечно, выразить большую благодарность труппе, взявшей на себя труд знакомить провинциальную публику с новинками европейского репертуара, и особую благодарность г. Мейерхольду как прекраснейшему режиссеру; но относительно целесообразности «вкусопрививания» позволительно усомниться, так как о вкусах, как известно, даже и не спорят. Молодежь пришла в восхищение от своеобразной причудливости трагедии Метерлинка; но не дай Бог, чтобы публика вошла вообще «во вкус» такого рода декадентских представлений! Они вытеснили бы совершенно комедию и драму, сцена перестала бы быть зеркалом жизни, а это было бы для сценического искусства большим шагом назад, в дебри мистических условностей и чудовищных прообразов, парализующих мысль властным обаянием настроения.

Критический разбор символической трагедии Метерлинка вывел бы меня далеко за пределы обычной театральной рецензии, а потому я ограничусь только передачей впечатления, производимого «Смертью Тентажиля» на сцене. Прежде всего отказываюсь назвать произведение Метерлинка настоящей трагедией, это скорее трагический балет, в котором слова, произносимые артистами, играют самую ничтожную роль, — их почти не слышно, да это и не важно: на первом плане — пластические движения, фантастическая декорация во вкусе картин Беклина[[72]](#endnote-65), похоронная музыка[[73]](#endnote-66) и, главное, общий тон — воющий и ноющий, характеризующий бессилие людей спасти Жизнь от Смерти. Перед зрителями — остров, на острове — замок королевы-чудовища, замышляющей похитить у сестер, Игрэн и Белланжер, их брата, Тентажиля. Сестры чувствуют, что они бессильны охранить жизнь брата, и буквально извиваются в муках бессильного отчаяния. В этом все зрелище, взвинчивающее нервы и повергающее душу в туман мистического ужаса. На сцене еще движутся три прислужницы невидимой королевы, какие-то бесформенные комки серого тряпья, воющие в унисон свои еле слышные соображения о том, как скорее овладеть Тентажилем и усыпить бдительность его сестер; эти фигуры уже совсем близко напоминают буку, которым няньки пугают детей. А тут еще нестройный гул приближающейся опасности, нечто вроде tremolo на диссонансе ноны, — и понятно, что у более нервных людей волосы встают дыбом от ужаса.

Годится ли такое «развлечение» в наши дни вообще и какое оно может иметь влияние на развитие художественного вкуса молодого поколения в особенности, предоставляю судить самим читателям.

{56} От символизма, дискредитирующего реальную жизнь бессильных перед роком людишек, г. Мейерхольд одним взмахом своего режиссерского жезла перебросил нас в бездну крайнего реализма Стриндберга, не стесняющегося заставлять публику лицезреть сцену падения графини Юлии в самых реальных красках. Душевное состояние графини Юлии очерчено Стриндбергом мастерски: вся жизнь Юлии — в ней самой; бессознательный эгоизм душит ее в своих тисках и, бессильная и безвольная после случайного падения, она умоляет своего соблазнителя, лакея Жана, *приказать* ей зарезаться бритвой. Эта короткая драма, написанная сжато и сильно и разыгранная бесподобно г‑жой Будкевич и г. Нароковым, производит такое же впечатление, какое произвели в свое время первые романы Эмиля Золя: раскрывается та интимная сторона жизни, о которой не принято было раньше говорить; чувствуется физиологическая правда написанной автором картины, и вместе с тем как-то жутко и не совсем ловко видеть эту картину на подмостках, слышать эти откровенные разоблачения в присутствии многолюдной публики.

Таково мое личное впечатление, зависевшее, может быть, от сознания, что театр наполнен главным образом учащейся молодежью, для которой театр — чуть ли не половина всей жизни. Поэтому я с особенной грустью отмечаю, что символические трагедии Метерлинка (который впоследствии сам отрезвился от гипноза поэзии смерти и бессилия жизни) и полные обнаженного реализма драмы Стриндберга могут «привить» тифлисской публике весьма извращенные вкусы, — если такие вещи войдут в репертуар Новой драмы в большом количестве. Поменьше пряностей, создающих настроения, и побольше материала для разумной мысли — вот что нужно публике, ищущей в театре разумного развлечения.

## Ш. Драма[[74]](#endnote-67) «Тифлисский листок», 1906, 21 марта

Г. Мейерхольд, кажется нам, несколько ошибся, поспешив в своей вступительной речи[[75]](#endnote-68), перед началом трагедии Метерлинка «Смерть Тентажиля», выдать аттестат зрелости нашей тифлисской публике. В значительной своей части она этого не заслужила, что и блестяще доказала, слушая представление трагедии, т. е., вернее, не слушая, а мешая слушать желавшим. Метерлинка, как совершенно справедливо {57} заметил г. Мейерхольд в своей вступительной речи, объяснившей смысл представляемой трагедии, надо *понимать*. В нем нашла себе отклик усталость нервно переутомленной эпохи — и перед нами эта болезненная поэзия рядом с мощным реалистическим и социальным движением европейской мысли и литературы. Символист верит, что рядом с обыкновенной, видимой жизнью существует другой мир, мир вечной абсолютной жизни, и задачей символической, например, трагедии является — передать то таинственное и бесконечное, что чувствуется, по мнению символистов, в каждом повседневном явлении, таково, например, явление смерти в рассматриваемой трагедии. Несомненно, что эта поэзия, как говорит один из критиков Метерлинка, — признак упадка буржуазии. Буржуа-сыновьям в готовом виде достались миллионы их отцов. С детства окруженные роскошью и развратом, с расстроенными нервами, не зная цели в жизни, они с радостью ухватились за декадентство и символизм, которые льстили им, утверждая, что их пошлая жизнь не мешает красоте и величию их духовного существования. *Понимая* Метерлинка, можно и *слушать* его, отдавая должную дань исканию новом красоты, которую гентский поэт обрел в лепете выводимых им душ и в представлении чувств, дрожащих в каждом ощущении. Пьесы Метерлинка требуют очень сложной постановки, но нечего и говорить, что г. Мейерхольд на этот раз, как и почти всегда, был на высоте своего призвания. Это было отмечено в адресе, который учащиеся преподнесли г. Мейерхольду, приветствуя в нем режиссера, «давшего провинции артиста-творца и развивающего в публике вкус и художественное понимание творений Ибсена, Гауптмана, Метерлинка». Вечер закончился талантливо написанной и интересной пьесой Стриндберга «Графиня Юлия». Роль гр. Юлии артистически тонко и умно провела г‑жа Будкевич. Хорош был и партнер ее г. Нароков, игравший лакея Жана. Маленькую роль кухарки Христины играла г‑жа Вершина.

## А. Д. Театр и музыка[[76]](#endnote-69) «Полтавщина» 1906, 13 июня

В субботу, 10 июня, Товариществом Новой драмы были поставлены две пьесы: «Последние маски» Шницлера и «Сумасшедший»[[77]](#endnote-70) Метерлинка. Не знаем, случайно или преднамеренно произошел выбор этих пьес для одного спектакля. Как бы там ни было — они, несомненно, {58} имеют что-то общее если и не в замыслах авторов, то в самих образах, воспроизводимых артистами. Это — маски, заслоняющие живое человеческое лицо, обычаи, традиции, мелочные интересы, условности, застилающие плотной пеленой самую жизнь и человеческую душу. В первой пьесе маски сознательно одеваются людьми, чтобы скрыть подлинное выражение лица, во второй — маска уже слилась с лицом, приросла к нему, и носят ее на себе бессознательно, то есть с уверенностью, что она-то и есть настоящее лицо, вне которого — безумие или преступление. В первой пьесе — никто не противопоставляет мертвой маске живого лица, и одинокая попытка это сделать со стороны журналиста Радемахера накануне смерти оставляется им, так как в самую последнюю минуту он решает, что ему, умирающему, нет никакого дела до «тех» — мелких «живых». Во второй пьесе — маскам противопоставляется непосредственное и простодушное лицо старой служанки Виржини и приход для совершения чуда св. Антония. Но — маски, как мы говорили, срослись с лицом, и правда св. Антония и непосредственность Виржини только ярче оттеняют окаменелые выступы их мертвых очертаний[[78]](#endnote-71).

Первая пьеса слабее и сама по себе, и слабее была сыграна. Г. Мейерхольд роль актера Якверта провел очень хорошо. Его актер Якверт был именно больным актером, а не просто больным или просто актером в больничной обстановке. Что же касается остальных, надо сказать, что игра их была несколько бледновата. Им удавались отдельные места, но общий тон, делающий музыку, был взят, как нам кажется, неправильно. Это не был больничный тон смерти, в данном случае наиболее уместный, подчиняющий себе и «живых», отвлекающихся от больницы к кафе.

Не было с другой стороны и резкого диссонанса между обреченными на смерть и еще далекими от нее в своих мыслях и желаниях…

Гораздо удачнее была сыграна пьеса Метерлинка. Тут почти все были типичны в изображаемых лицах. Типичны, разумеется, и самые персонажи пьесы, гораздо типичнее, во всяком случае, бледно очерченных Шницлером в «Последних масках». Но и игра артистов положительно не оставляла желать ничего лучшего. Нельзя было ярче нарисовать самоуверенных пошляков Густава и Ашиля, чем это сделали гг. Нароков и Браиловский. Нельзя было быть суше и ничтожнее, чем доктор (г. Ракитин), плутоватее, чем фарисей Кюрэ (г. Снигирев), и т. д.

Но особенно мы все-таки должны выделить игру г‑жи Нарбековой — Виржини. Она была пленительно-непосредственна, проста и ясна, как ребенок!

{59} Отметим в заключение маленькие дефекты: черный костюм под больничным халатом на умирающем Радемахере; отсутствие воды в ведре, из которого Виржини поливала на пол.

Их легко избежать, а вместе с тем они портят впечатление…

Публики было больше, чем на предыдущих спектаклях, но… в общем мало. Это не к чести ее.

## Н. Б. Русская драма[[79]](#endnote-72) «Тифлисский телеграф», 1906, 1 октября

Жили-были три брата — Виктор, Осип и Ипполит; два были холостыми, а третий — Виктор был женат. Была у них сестра Марья, была мать — без имени. Жена Виктора, Ольга, любила Осипа и пользовалась его взаимностью. Об этом случайно узнал Виктор и с горя ночью зарезался. Выписали на похороны мать, забыли сообщить сестре. Похоронили покойника честь честью, вернулись домой… и начали разыгрывать драму Дымова «Каин», с которой познакомило вчера Товарищество Новой драмы тифлисскую публику. Каин — это, конечно, Осип, убивший, говоря иносказательно, своего брата. А может быть, он и на самом деле его убил — не разберешь. Изображение страданий «Каина» и полного разлада в семье, связанной не любовью, а чисто механически, — составляет содержание этой драмы, изобилующей бесконечными разговорами при отсутствии действия. Все разговоры имеют целью доказать, что истинный брак, настоящая семья могут возникнуть только на почве взаимной любви и уважения. Такую семью и собираются основать Осип и Ольга, спокойно перешагнув через труп брата и мужа…

Я не думаю, чтобы эта тенденция привлекла наших артистов к «Каину»; их, очевидно, соблазнила возможность щегольнуть «похоронным» настроением. И уж они постарались — такую нагнали панихиду, что публика начала конфузиться своих нетраурных костюмов.

Поставили опять громадную серую залу, с завешенными люстрами и зеркалами, облеклись в глубокий траур, разложили покров и венки[[80]](#endnote-73); говорили в самом заупокойном тоне… Я даже стал принимать бормотанье суфлера за запоздалое «чтение» дьячка, а доносившийся издали от моей соседки аромат духов — за запах ладана. В антрактах я ждал кутьи и блинов, а по окончании пьесы с {60} чувством вздохнул «за упокой души» дымовской пьесы, мейерхольдовской интерпретации… и приличных сборов.

Наиболее похоронно играла г‑жа Нарбекова — мать; сыновей (живых) играли Нароков и Унгерн. Кто играл покойника Виктора и отсутствующую сестру Марью — в программе указано не было, хотя программа составлена на редкость добросовестно: указано даже, что на похоронах цветы были от И. И. Майера.

В заключение была отслужена — то бишь разыграна — пьеса «Калхас» Чехова, где главную роль играл г. Загаров: он не нарушил похоронного настроения вечера.

# **{****61}** Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской[[81]](#endnote-74)

## Влад. Азов Открытие театра В. Ф. Комиссаржевской — «Гедда Габлер»[[82]](#endnote-75) «Речь», 1906, 12 ноября

Московский Художественный театр довел погоню за воплощением на сцене бытовых деталей до крайности. Для постановки «Власти тьмы» режиссер этого театра ездил в Тульскую губернию набраться «тульского» духа и запастись именно тульскими дугами и лаптями. Доктор Штокман на сцене этого театра сидел на подлинном скандинавском стуле, а с библиотечных полок в кабинете Иванова свешивались номера газеты «Голос». И часто это нагромождение бытовых подробностей, эти залежи внешне характерных мелочей заслоняли перед зрителем Московского Художественного театра дух исполняемого произведения, часто эти именно мелочи, во имя настроения нагроможденные, убивали настроение, которому призваны были служить. Рама душила картину, пышный расцвет быта заглушал робкие побеги духа[[83]](#endnote-76). На сцене Московского Художественного театра «Снегурочка» Островского казалась рядом этнографических картинок из жизни древних славян, а «Когда мы, мертвые, воскреснем» Ибсена — жанровыми картинками из жизни на норвежском курорте. Реакция против этого преклонения перед деталями, против этого обожествления стильной бутафории должна была последовать. И во главе этого нового движения в области театра становится театр В. Ф. Комиссаржевской, открывшийся вчера под режиссерством и художественным руководительством В. Э. Мейерхольда. «Смерть быту!» — написано на знамени новаторов. Быт — подробность, подлежащая уничтожению, дух должен быть освобожден от всяких оков, и да здравствуют на сцене, посвященной духу, нюансы, ласкающие глаз сочетания красок и пластическая красота!

С этими лозунгами, если я их верно понимаю, новаторы театра В. Ф. Комиссаржевской приступили к постановке «Гедды Габлер», {62} одной из тех пьес великого символиста, в которых он наименее символистичен и наиболее прочно стоит на почве психологического реализма. Весь первый акт «Гедды», как помнит читатель, посвящен характеристике взаимоотношений между Йоргеном и Геддой. Это как раз основанная на чисто бытовых, на чисто житейских деталях характеристика. В ней играют большую роль бархатные туфли, вышитые тетей Риной, ковры и мебель, за которые тетя Юля поручилась книжкой, по которой она получает свои проценты. В ней играет особенную роль старое фортепиано, вызывающее неудовольствие Гедды. И фраза служанки, сообщающей, что Гедда терпеть не может чехлов на мебели, дает определенный намек на то, что натуре Гедды претит скаредная буржуазность, пришедшаяся столь по душе ее мужу. Дикая и вольная душа Гедды, Гедды-декадентки, Гедды — искательницы новых наслаждений и новой красоты, раскроется впоследствии полнее и ярче, когда выступят на сцену ее отношения к Левборгу. Но в первом акте Ибсен настаивает на своей манере введения в душу Гедды. И замечательно, что ни в одном из своих произведений Ибсен не дает таких скрупулезных описаний обстановки, как в «Гедде Габлер». Ему нужны эти диваны и ковры, потому что они играют роль в экономике пьесы. Порывы Гедды к новой красоте, быть может, заимствуют свою силу от пружин этих буржуазных диванов, которые Йорген хранит под чехлом.

Занавес раздвигается, и мы видим действительно полную и притом насильственную смерть быта, кровь которого вопиет если не к небу, то к здравому смыслу. Мы видим узкую комнату, всего несколько шагов в глубину, уставленную мебелью вне быта, вне эпохи и даже вне стиля. Странный круглый стол, странное белое фортепиано, диванчик, покрытый желтовато-белой шкурой неведомого зверя. Ни потолка, ни дверей, ни окон. Вместо задней стены — разделенный пополам занавес, левая половина которого представляет собою гобелен, а правая — фантастическую решетку, обвитую сказочными растениями. Ажурные сукна, раздвигаясь, впускают и выпускают Гедду в великолепном стильном платье зеленого цвета, Тею — терракотовую фигурку простушки, Йоргена в странных брюках, суживающихся книзу, как гамаши, Левборга в сюртуке кирпичного цвета, Бракка в забавных полосатых брюках, в которых ноги его похожи на резные колонны. Вы долго недоумеваете: почему белое фортепиано и кирпичный сюртук? Но разгадка является сама собой: в целях красивого пятна. И когда Гедда в зеленом платье и рыжем парике опускается на неведомый изжелта-белый мех, а Левборг, в кирпичном сюртуке, Бракк с ногами, похожими на резные балясины, и терракотовая {63} Теа усаживаются на голубоватые пуфы, сочетания этих красок дают красивые пятна, красивые рельефы, ласкающие глаз. Но при чем тут Ибсен? При чем тут драма мятежной души, стремящейся к освобождению личности? В огороде красивая бузина, а в Киеве ошеломленный дядя… дядя чувствовал бы себя менее ошеломленным, если бы новаторы театра В. Ф. Комиссаржевской не остановились на полпути и, раз навсегда отрекшись от бытовых условностей, нарядили бы героев «Гедды» в хитоны. В интересах пятен и рельефов красный хитон, который, кстати, мог бы символизировать заодно красную, горячечную душу Левборга, дал бы больше, чем возбуждающий законный смех красный сюртук.

Я достаточно остановился на постановке «Гедды» г. Мейерхольдом, чтобы иметь право перейти к исполнению этой пьесы артистами театра г‑жи Комиссаржевской. На первом пиане наша великолепная артистка, пораженная тою же стрелою, от которой замертво упал на подмостках созданного ею театра быт. Это подмененная, редуцированная Комиссаржевская, Комиссаржевская, состоящая из стильного платья, рыжего парика, зеленых глаз, неведомого меха и пластических поз. Это Комиссаржевская, выступающая в «оживленных статуэтках» и имитирующая те женские фигурки из зеленой бронзы в стиле модерн, которые в огромном количестве продаются в магазинах электрических ламп и изображают, судя по надписям на медных пластинках, то «La joie», то «L’exstase», то «La douleur»[[84]](#footnote-10). Это Комиссаржевская, распределившая роль Гедды Габлер на серию более или менее красивых барельефов. А когда не было поз и меха, был тон «Бесприданницы», предательский тон «Бесприданницы», так резавший ухо в царстве гобеленов и зеленых сюртуков.

Из остальных исполнителей я должен выделить терракотовую Тею — г‑жу Мунт, у которой было несколько светлых моментов, и г. Бравича, неяркого, но приличного асессора, чтобы без всяких уже оговорок предать критической анафеме г. Феону — Йоргена и г. Аркадьева — Левборга, а также уполномочившего их режиссера. Г. Феона, без малейшего уменья держаться на сцене, с чисто дилетантскими приемами изображал Йоргена водевильным простаком. Что же касается г. Аркадьева, внешность, голос и манеры которого неизбежно вызывают в воображении зрителя представление о чем-то приторно-сладком и тягучем, вроде патоки, он был в своем роде великолепен. Это был Левборг из revue, которую не мешало бы поставить «Невскому» или иному фарсу, под названием: «Гедда Габлер наизнанку».

{64} Не замечательно ли, что Московский Художественный театр, доведший культ внешней характерности до nes plus ultra[[85]](#footnote-11), и театр г. Мейерхольда, стремящийся занять позицию антипода москвичей, дружески сошлись в одном пункте: в пренебрежении к протагонисту и к тем духовным ценностям, которые он вносит. Раб вещей в одном театре, актер осужден на роль раба эффектных пятен в другом. Я за освобождение актера. За свободное творчество его на сцене, не превращенной ни в bric-à-brac[[86]](#footnote-12), ни в безжизненное и безбытовое безвоздушное пространство…

## Ч. <Г. И. Чулков> Театр В. Ф. Комиссаржевской. «Гедда Габлер» Ибсена «Товарищ», 1906, 12 ноября

Спектакль 10 ноября в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской представлял исключительный интерес. Сезон открывался «Геддой Габлер» в постановке Вс. Эм. Мейерхольда. В этом спектакле было так много новых художественных замыслов, иногда воплощенных, иногда неудавшихся, что впечатление получалось сложное…

Значительная часть публики пришла в театр настроенная, по-видимому, враждебно, полная недоверия и скептицизма: ведь этот дешевый скептицизм так характерен для самодовольной толпы, чей лозунг «je m’en fiche»[[87]](#footnote-13). Мой упрек публике имеет принципиальное значение: театр созидается не только актером, но и зрителем, и невозможно драматическое *действие*, если зритель приходит в театр как в лагерь врагов. Я говорю об отношении публики к новой постановке. Что касается В. Ф. Комиссаржевской, то ее, разумеется, венчали цветами, встречали и провожали аплодисментами.

Спектакль 10 ноября был не союзом зрителя и режиссера, а борьбой, и результат этой борьбы еще не ясен. Очевидно, нам придется быть свидетелями новых и новых фазисов этого странного спора.

Как только раздвинулся занавес и мы увидели декорации художника Сапунова, для нас стал ясен принцип, который положен в основу {65} постановки. Я определил бы этот принцип как соединение двух художественных методов — стилизации и символизации.

Некоторым критикам, вероятно, покажется преступным, что режиссер драматического театра отступил от буквальной передачи ремарок Ибсена, но мне кажется, что принципиально это допустимо: мы ведь знаем пьесы, где буквальное соблюдение ремарок невозможно; таковы, например, пьесы Д’Аннунцио, Метерлинка и даже новая пьеса Леонида Андреева «Жизнь Человека». Следовательно, задача режиссера — угадать душу пьесы и найти для нее художественное выражение, не боясь отступлений от внешней точности ремарок[[88]](#endnote-77). Но и критик, примирившийся с *условностью* постановки, может высказать порицание режиссеру за «декадентскую» обстановку: ведь квартиру устраивала не эстетка Гедда, а всего лишь асессор Бракк. На это возражение у режиссера найдется, разумеется, формальное оправдание: «Бракк знает вкусы Гедды», — но мне кажется, что необходимо найти обоснование по существу такой постановки. Соответствуют ли душе Гедды осенние желтовато-зеленые тона? Я уверенно говорю: *да*[[89]](#endnote-78). Пусть не говорят строгие эстеты (не критики-враги, а критики-друзья), что в декорациях Сапунова есть дурной провинциализм. Но ведь в самой Гедде Габлер есть некоторый провинциализм, правда, не дурной, не вульгарный. Ведь Гедда — декадентка, и нам, не-декадентам, теперь ясно, что декадентство всегда склонно к провинциализму.

Костюмы, сделанные по рисункам художника В. Милиоти, показались мне интересными, костюм Гедды Габлер как будто соткан из морской травы и пленяет глаз медлительностью своих линий.

Обратимся к самой пьесе.

«Гедда Габлер» раскрывает очень важный момент в идейном развитии Ибсена, в «Гедде Габлер» Ибсен преодолевает тот бессодержательный индивидуализм, который можно назвать декадентством.

С художественной стороны «Гедда Габлер» не является лучшим произведением Ибсена. Напротив, в ней Ибсен стоит на половине пути: он еще не отрешается от «реализма» и не утверждает себя до конца как символист. Эта художественная раздвоенность не исчезла в постановке. Наоборот, благодаря игре некоторых артистов она выступила рельефно и мешала единству впечатления.

В. Ф. Комиссаржевская вложила в роль Гедды Габлер многие черты, характерные для ее большого таланта, но мое понимание Гедды Габлер отличается от того замысла, какой я почувствовал в ее игре. Артистка подчеркнула момент душевной неудовлетворенности {66} Гедды, момент страдания, но она не захотела раскрыть нам первоисточник этого страдания — этот уединенный, горделивый, замкнутый в себе эстетизм, который ведет Гедду к смерти.

Хорошо прозвучали у В. Ф. Комиссаржевской слова: «Как-то легче дышится, когда знаешь, что на свете совершается иногда нечто такое, что говорит о свободной, смелой воле…»

Зато все лукавые и надменные фразы, обращенные к Тее, звучали не так, как хотелось нам: в них не чувствовалась холодная улыбка Гедды Габлер. Разгадала ли В. Ф. Комиссаржевская душу Гедды Габлер? Иногда казалось, что вот еще одно мгновение, и артистка овладеет необходимым тоном, иногда казалось, что режиссер был обязан сказать артистке какое-то слово-совет. Но оно не было сказано.

Все остальные артисты: г. Бравич (Бракк), г. Феона (Тесман) и г‑жа Мунт (Теа) играли сдержанно, несколько сухо, как бы связанные какой-то таинственной рукой.

Впрочем, относительно г. Феона я должен оговориться, что этот артист сделал огромные успехи по сравнению с прошлым годом.

Г‑жа Мунт известна по сцене Московского Художественного театра. Эта талантливая артистка на этот раз как-то не завершила своей роли. И даже в самых драматических сценах г‑жа Мунт сохраняла на губах какую-то ненужную улыбку. Да избавят боги на будущее время эту даровитую артистку от такой неосторожной мимики!

Все эти недостатки объясняются, разумеется, тем трудным положением, в каком находились артисты, решившиеся отказаться от старых приемов игры, но в то же время выступившие в пьесе, которую нельзя признать всецело символической.

Один г. Аркадьев (Левборг) оставался верным старой школе, и его игра резко выделялась на фоне полутонов и нюансов, в каких велась вся пьеса.

Принципиально мы, конечно, должны приветствовать, что пьеса была поставлена без суеты и криков, которые так мучают нас в обычных постановках Ибсена. Очевидно, режиссер стремился ввести в игру принцип ритма. Правда, это далеко не всегда удавалось, иногда это переходило в простое *чтение* роли. Но лучше читать Ибсена, чем «играть» его с традиционными приемами, взятыми из обихода бытового театра.

Пьеса поставлена почти «на плоскости». На сцене не было глубины. Я не согласен с таким методом в применении к такой пьесе, как «Гедда Габлер». Так можно ставить Метерлинка, но не Ибсена. Быть может, связанность артистов объяснялась отчасти трудностью mise en scéne на узкой полосе.

## **{****67}** А. Кугель Театральные заметки[[90]](#endnote-79) «Театр и искусство», 1906, № 47

В петербургских театральных кружках много говорили в последнее время о новом режиссере театра В. Ф. Комиссаржевской, г. Мейерхольде, у которого‑де имеются какие-то особенные планы «возрождения театра» и новые идеи сценической постановки. Идеи г. Мейерхольда доходили до меня из вторых и третьих, так сказать, уст, и потому, в общем, оставались мне неизвестны. Но мне нравилось, что, как слышно, г. Мейерхольд в своих объяснениях и комментариях выступил решительным противником Московского Художественного театра, манеру и прием которого он, конечно, успел достаточно изучить. Что ж, в добрый час, подумал я, хотя для борьбы с московским театром не нужно никаких особенных идей — нужно просто вернуть театр в его настоящее лоно, в актерский талант, от которого и исходить во всякой постановке.

Но насколько я мог понять «идеи» г. Мейерхольда из его постановок, он, в сущности, остается в одной «плоскости» с московским театром, стараясь отличаться от него только тем, что подгоняет свою «работу» к «новому стилю». Московский Художественный театр стремится воссоздать картину быта — г. Мейерхольд с таким же тщанием пытается остаться вне времени и пространства; г. Станиславский учит «конкретизации», г. Мейерхольд учит символизации; московский театр фотографирует обстановку, — г. Мейерхольд сочиняет ее. Это два полюса, но в одной и той же плоскости. Имя этой плоскости — театр режиссера, а не автора и не актеров, и это основное сходство превращает идеи г. Мейерхольда во вспомогательный отряд главнокомандующего г. Станиславского. Оттого, что г. Станиславский заставляет актера живьем повторить «натуру» и передразнить ее, а г. Мейерхольд приневоливает его изобразить какую-то эмблематическую загадку, — дело, в истинной сущности своей, не меняется. Разница в том, что грубо раскрашенную фотографию не очень чуткая публика принимает за картину художника и довольна ею, даже восторгается, а на заказ сработанную эмблему ни публика, ни сам актер не понимают. И относительно внешней постановки не вижу истинной разницы. Г. Станиславский вызывает «настроение» не игрой души, а совокупностью реальных мелочей и конкретного подобия. То же самое — с другого конца — пытается сделать г. Мейерхольд, полагая, что вызовет внепространственные и вневременные {68} впечатления целою системою предметов обстановки и постановки. У г. Станиславского давит кропотливая столярно-малярная работа, «как в жизни», — у г. Мейерхольда та же малярно-столярная работа имеет целью показать, как в жизни не бывает. Но так как грубое житейское подобие схватить может каждый, то малярно-столярная работа г. Станиславского публику восхищает, а та же малярно-столярная работа г. Мейерхольда вызывает в публике недоумение, раздражение и досаду.

Не касаясь вопроса о размерах дарования и выдумки, которые весьма неодинаковы, так как г. Станиславский, несомненно, человек с большою фантазией, и в этом несчастие театра, а со стороны г. Мейерхольда особенной опасности театру не предвидится, приходится признать, что основной театральный взгляд «все для режиссера», «все вспомогательными средствами», «все из посторонних актеру форм выражения» — неизменно тот же и у г. Мейерхольда, и у г. Станиславского. Он немножко не поладил со своим учителем, — так сказать, «не сплевались — расплевались», — но подоплека одинакова, вера в абсолютизм режиссера, в необходимость тащить в театр по-плюшкински все, что подберешь на дороге, забыв при том человека, — равновелика. Только результаты разные, потому что люди-то не равновелики, — это раз, и «искусство» московского театра неизмеримо более рассчитано на вкусы публики, чем неясные и смутные идеи г. Мейерхольда, — это два.

Нас, театралов, разумеется, интересует именно эта основная точка зрения, потому что от того, утвердится она или нет, зависит будущее театра. И в этом смысле при всем различии между гг. Станиславским и Мейерхольдом, при всей их, казалось бы, несоизмеримости, они стоят друг друга. В известном анекдоте лошадь говорит: «И ты, воз, и вы, сани — оба вы меня оставили без ног». Так и актера одинаково донимают великий «конкретизатор», г. Станиславский, и неудавшийся «символизатор», г. Мейерхольд.

Но еще более, чем актеру, достается от «новых опытов» автору. Для своего дебюта г. Мейерхольд, упразднивший «быт» и провозгласивший лозунг «вне времени и пространства», остановился на замечательной драме Ибсена «Гедда Габлер». Как известно, действие пьесы протекает в двух декорациях, подробно и тщательно описанных Ибсеном. Г. Мейерхольд сделал одну декорацию, и так как со второй декорацией тесно связано начало V акта, то изменил, сократил и переделал начало этого акта. У автора тщательно и определенно описана наружность действующих лиц и их костюм, — г. Мейерхольд всех нарядил в фантастические, разномастные костюмы, преследуя, очевидно, цели каких-то живописных {69} «бликов». Мужчины все почему-то без бороды и усов, хотя у Ибсена ясно сказано, у кого какие усы и у кого какая борода. Для примера остановлюсь на асессоре Бракке. Вот ремарка Ибсена: «Человек лет 45; коренастый, но хорошо сложенный и подвижный. Лицо — круглое, с *благородным* профилем. Волосы *коротко* острижены, почти еще черны и тщательно причесаны. Глаза — живые, блестящие, с густыми бровями, усы тоже густые, с заостренными концами» и пр. Теперь позвольте описать наружность г. Бравича, который изображал Бракка. *Густая*, «авессаломовская» шевелюра, как два черных крыла, ниспадавшая на уши. Заостренный голый профиль ворона. В общем, очень яркая физиономия хищной птицы, с клювом, готовым поразить жертву. Взятое как самостоятельное символическое изображение хищничества, это пятно, без сомнения, выразительно. И тем не менее оно резко противоречит замыслу автора — не ремарке, а именно замыслу. Гедда Габлер не выносит никакого «прикосновения». Оттого что курочка испугалась ястреба, нет логического перехода к сверхчеловеческой гордыне Гедды. Она — не курочка. Она — «лебедь белая»; насилие, зависимость, в какие бы «благородные» и «элегантные» формы они ни были заключены, все равно заставляют ее чувствовать боль, почти физическую. Таким образом, даже удачный — сам по себе — опыт замены реальных указаний автора символическим выражением нарушает интерес целого. Но должно заметить, что, кроме внешности Бракка и Теи, все остальные «символические пятна» наружности, придуманные г. Мейерхольдом, решительно никуда не годятся.

Вообще в «Гедде Габлер» нет никаких намеков ни на мистицизм, ни на символизм, которые можно найти во многих других произведениях Ибсена («Эллида», «Сольнес», «Когда мы, мертвые, воскреснем» и т. п.). Следовательно, символическая трактовка есть вообще нелепость в данном случае.

Это не «бытовая» пьеса — согласен. Ее можно без ущерба для ее выразительности оторвать от норвежского фиорда, хотя и фиорд тут делу не повредит. Но ее невозможно оторвать от реальной психологии и «вещных отношений», от мира реальностей, от окружающих предметов, которые давят на психологию действующих лиц и без которых драма становится непонятной. Припомните, например, первый акт: он весь переполнен, так сказать, отношениями между одушевленным и неодушевленным. Начиная со шляпки и зонтика Юлии Тесман и кончая туфлями Тесмана, весь акт есть отражение предметной грубости вещей на тонкой психологии «эстетки» Гедды Габлер. И как невозможно вычеркнуть шляпку, зонтик, туфли (на это не хватило дерзновения г. Мейерхольда), {70} так невозможно вообще оторвать Гедду от вещей, среди которых ей приходится жить. Можно сказать, что вещи — эти окаменелости некогда жившего духа — являются в пьесе действующею силою — в своем роде «лицом». Гедда борется с почвой, на которой растет мещанство, с мещанами бывшими и настоящими. Религия красоты натыкается не только на эстетический атеизм живущих, но и на кладбища, где схоронены маловеры красоты и совсем в красоту не верующие. Это кладбище — продукты и фабрикаты человеческого вкуса.

Таким образом, именно в «Гедде Габлер» невозможно устранить обстановку, вещи. Это все равно что вычеркивать действующих лиц. В то время как, например, Островского, которого называют «бытописателем», даже «почтенным бытописателем», можно играть без всякой обстановки, — «Гедду Габлер» так играть нельзя, потому что самая «интрига» пьесы от этого страдает.

Но допустим (лишь для упрощения дела и для того, чтобы обнаружить, сколь кургуза фантазия г. Мейерхольда), что режиссер «все может»: реальную психологию обратить в символическое пятно и убрать с дороги органические элементы драмы. Допустим, что «Гедду Габлер» можно «стилизовать» и разыгрывать вне времени и пространства. Как же должно «стилизовать» «Гедду Габлер»? Какой невещественный фон должно создать взамен вещественных отношений?

Гедда рвется из царства банальности, традиционной морали, христианского добра в область красоты, безграничной свободы и языческого своеволия. Следовательно, фон, на котором происходят вибрации этой туманной тени, должен быть стилизованно-банальным, стилизованно-традиционным, стилизованно-христианским. Может быть, откуда-нибудь, из-за второго или третьего плана, сверкает край свободной, фантастической, сказочно-прекрасной красоты, как молния, как золотой луч идеала. Но здесь, пред нами, должен быть тяжелый, серый, добродушно-круглый, как лицо Тесмана, шатер стилизованного мещанства. Тогда — из противоположения духа Гедды и духа обстановки — воссияет, так сказать, смысл драмы и катастрофы. А что мы видели у г. Мейерхольда? Левая часть декорации — гобелен à la Сомов. Я видел такой гобелен в Елисейском дворце в Париже, и как мне объяснил один журналист, этому гобелену цены нет: какие-то миллионы стоит. Правая часть декорации — высокое, во всю стену, многостворчатое, как в царской оранжерее, окно с прихотливо вьющимися тропическими растениями. Тяжелые кулисы сделаны из богатой материи; диван с белой меховой шкурой; край белого рояля. Ну, что же здесь стилизовано? В этакой-то атмосфере, среди сомовских {71} гобеленов и царских оранжерей Гедде бы жить да поживать! Куда же ей отсюда стремиться? Куда мчаться? Но и этой «стилизованности» не хватило до конца — ее испортили табуретами. В результате смутно, дико, непонятно, ничто не подчеркнуто, не выделено, ни одной смелой, энергичной черты. У г. Станиславского обстановка подавляет тяжестью натуралистических подробностей. У г. Мейерхольда какой-то bric-à-brac[[91]](#footnote-14) художественной мастерской, в котором нельзя никак доискаться смысла.

То же должно сказать о костюмах: в них много претензии и мало фантазии. Они диковинны, но не характерны. Ведь уж одно из двух: или костюм должен быть реален и в реальных подробностях отражать склад человека (что мы в действительности и видим), или же он должен быть фантастически ярок и определенен — ну, например, русалка, леший, перец, мало ли эмблематических костюмов мы видим в любом маскараде! А у г. Мейерхольда ни то ни се! Пегие штаны Бракка — что они говорят? Красный сюртук Левборга — что он символизирует? Хорош по замыслу костюм Гедды: зеленоватый, демонический, что-то à la Штук[[92]](#endnote-80). Но он не был рассчитан на мягкую и женственную, однако невысокую фигуру В. Ф. Комиссаржевской и потому не дал желаемого результата.

Такую же робость фантазии обнаружил г. Мейерхольд и в постановке пьесы Сем. Юшкевича «В городе». Пьеса Юшкевича постольку реальная, поскольку она еврейская, и постольку романтическая, поскольку общечеловеческая. Не в том дело, что пейсы нужны или акцент, но в том, что самый орнамент — еврейский, самая психология — еврейская. Когда я всех этих Дин, Боймов, Беров и пр. вижу евреями — я вижу их en chair et en os[[93]](#footnote-15). Когда же я представляю себе их «общечеловеками» — они уплывают куда-то за «голубые туманы». Но я еще раз повторяю, что в оценке «новаторства» г. Мейерхольда я становлюсь на его точку зрения: «нет Бога, кроме Бога, и режиссер его пророк!» Что же дал режиссер в этой новой постановке? Во втором акте действующие лица пьют чай. Один за другим сидящие за столом просят дать им чаю. И вот Ева уходит каждый раз с чашкою за кулисы и оттуда выносит чай. «Вместить» самовар «идеалистическое» воображение г. Мейерхольда отказывается, но чашки принимает. Эта классификация посудины от чашки и блюдечка (театр «идеалистический») и до самовара (театр «реалистический») {72} представляется мне — не осудите — символом всего режиссерского дерзания г. Мейерхольда[[94]](#endnote-81).

Ну, вот он решил, что «В городе» — это символическая пьеса. Дина Гланк не испитая, истрепанная жизнью еврейка, материалистка в своем идеализме, идеалистка в своем материализме, плоть от плоти и кость от кости своего истрепанного, старого, но все еще никак не унимающегося народа, — она символ необходимости, рока, зла, греческой «Ананке»[[95]](#endnote-82). Это не одна из многих в длинной цепи еврейских матерей и жен — более жен, чем матерей, — выведенных в галерее Юшкевича («Распад», «Евреи», «Голод», «Король» и пр.); это не из тех евреек, которые для того, чтобы сохранить семью, поджигательствуют, продают дочерей, анафемствуют, проклинают Бога; это не исступленная, истерическая раса, которая семьей заменила церковь и государство. Нет, это — символ, которому должно придать абрис врубелевского демона. При открытии занавеса Дина стоит, избоченившись, в профиль, барельефом, на прямой линии с дочерью Соней. Острые локти, зеленовато-черное платье, худая фигура — все это, без сомнения, живописно. Но на этой «чашке» все дело и кончается. Во-первых, нет «города» — только в первом акте мелькает голая кирпичная стена, которая потом скрывается коленкоровой занавеской на окнах. Во-вторых, Дина Гланк после барельефной интродукции остается просто неопытной актрисой, читающей без всякого воодушевления свою роль звучным, металлическим голосом. В‑третьих, все действующие лица вогнаны в мертвый, сухой, однообразный тон методического стенания — и живое так сливается с неживым, что не разберешь, где человеческая жертва и где Дина Гланк, суровая «Ананке». Именно с точки зрения живописности нет пятен. Нет той прелести сплетения символа с типом, мистического с реальным, сверхчувственного с конкретным, которая так восхищает, например, в «Ганнеле». Вспомните, как грациозны, ярки, художественны эти переливы света и тени — света жизни, тени смерти. Вы скажете, что там это сделал не режиссер, а автор. Но это именно и есть моя мысль — что автор должен быть символистом, а не режиссер — быть таковым за него.

А что «стилизует» г. Мейерхольд в обстановке? Он повторяет, но в обратную сторону, нелепость, сделанную в «Гедде Габлер». Там, где из мещанского уюта душа рвется в фантастический простор красоты, — он дал не мещанский комфорт, а фантастическую красоту, т. е. показал достигнутым то, что надлежит достигнуть. Здесь, где душа полна притяжения к мещанскому уюту, к дешевому «ситцевому» благополучию, ко всем этим ничтожным вещам, {73} которые закладывать Дина считает величайшим для себя оскорблением, — он показал голые стены, т. е. как раз не то, что есть, а то, что могло быть, если бы не было того, что есть… Что же здесь стилизуется? Отрывайте пьесу от «быта», если хотите. Но ведь вы отрываете от смысла. Вы ставите идею к нам спиною, а хотите, чтобы мы читали в чертах ее лица, как в книге. Разве нельзя было «стилизовать» город, уют небогатого мещанства, теплые, так сказать, нити материального довольства, связующие семью? «У вас так хорошо, Дина!» — говорят и Бер, и Арн. Разве это значит стилизовать, ответив голыми стенами, голыми скамьями и какими-то фотографическими павильонами вместо кулис: «Нет, у нас нехорошо, Бер! У нас очень нехорошо, Арн!»

Итак, первое «задание» г. Мейерхольда — заменить множественность конкретных признаков обстановки индивидуализированными, определенными чертами внутренней правды — следует признать совершенно неудавшимся. Во-первых, потому, что в пьесах, взятых г. Мейерхольдом для своего опыта, слишком определенно выступают именно «вещные» отношения, и уже в выборе этих пьес для опыта сказывается отсутствие художественной чуткости. А во-вторых, потому, что у г. Мейерхольда нет настоящей фантазии. Все, чем он располагает, — это знакомство с некоторыми новейшими течениями в живописи, известная начитанность. Вероятно, с г. Мейерхольдом приятно побеседовать в тесном кружке приятелей.

Вторая часть «задания» удалась еще менее. Не научившись повелевать предметами неодушевленными, г. Мейерхольд совершенно не создан для того, чтобы пробуждать в актере творческие способности. Научить какому-то мертвому писку, смазать «вселенскою смазью» черты таланта так, чтобы образовался круглый блин ничтожества, — на это хватит умения у всякого деспота. Г. Станиславский, подавляя рост темперамента и чувства, заглушая свободное самоопределение таланта, поступает, как Великий инквизитор Достоевского: он дает хлеб вместо свободы. Он говорит актеру: я тебя научу, как обкрадывать натуру, как сдирать кожу с живого человека и набить чучело, как скальпировать жертвы и как превращать скальпы в парики. Это не искусство, конечно, но это прокормит. Ты расстанешься с мечтою о чуде преображения, но будешь сыт и найдется достаточно на твой век людей, которые станут тебе завидовать и тобою восхищаться. Забудь лишь о спасении человечества через воскресение мертвых тел жизнью искусства. Г. Мейерхольд ничем не утешает, он накладывает на актера «антихристову печать», не давая взамен и хлеба, умерщвляет дух, умерщвляя и плоть…

{74} Я не буду говорить об исполнителях. Были более удачные, менее удачные. За малым исключением, исполнительствовал за всех г. Мейерхольд. Как только актер или актриса открывали рот — я сейчас узнавал г. Мейерхольда. Я узнавал его в минуту… по когтям режиссера, вцепившимся в тело актера. И все время хотелось сказать: здравствуйте! еще раз здравствуйте! Когда г. Мейерхольд выходил в образе малоопытных, неизвестных мне актрис и актеров и протяжно-жалобно читал за них «ролю», без улыбки, без радости в движениях и солнца в глазах, — было только скучно: способ искусственного приготовления актерских консервов уже не нов. Но когда я видел своих старых знакомых, людей таланта, в мизинце своем имеющих более художественного дара, нежели иной очень ученый режиссер, то у меня болело сердце. У Мопассана есть фантастический рассказ душевнобольного под названием «Horla». Орла — это такое чудовище, которое являлось по ночам и выпивало всю воду из графина, стоявшего на ночном столике. И чудовище полнело и наливалось соками, а человек худел и истощался. И наконец Орла выпил последнюю каплю…

Все это чрезвычайно грустно. Все это тем грустнее, что дело идет о такой чуткой артистке, как В. Ф. Комиссаржевская, явившей уже столько доказательств бескорыстного и подлинно самоотверженного служения театру. Все это тем обиднее, что стремление к «новым формам» — дело вовсе не худое, а нужное и полезное и что театр В. Ф. Комиссаржевской — единственный в Петербурге театр с такими серьезными задачами и таким избранным репертуаром. Наконец, и то обидно, что случился такой грех с г. Мейерхольдом, человеком, видимо, много думавшим о театре. Может быть, он слишком много думал? Бывает, что когда человек слишком много и упорно о чем-нибудь думает, то теряет живое чувство действительности. В одну из таких минут г. Мейерхольд мог легко себе представить, что в театре нет ни авторов, ни актеров, а есть только режиссер. В театре есть еще кое-кто. Вы не одни. Я даже скажу более: вы можете и совсем уйти, и это ни на волос не отразится ни на рождении поэтов, ни на появлении талантов сцены, играющих потому, что такова изначальная способность человеческой души, седая, древняя, первобытная, к которой крючком прицепилась впоследствии режиссерская щука…

## **{****75}** Ч. <Г. И. Чулков> Театр В. Ф. Комиссаржевской. «Сестра Беатриса» М. Метерлинка «Товарищ», 1906, 24 ноября

Постановка «Сестры Беатрисы» имела исключительный успех. Давно Петербург не видел в театре такого волнения и таких оваций. На этот раз театру удалось создать непосредственную и таинственную связь с зрительным залом.

По поводу пьес «Сестра Беатриса» и «Ариадна и Синяя Борода» мы имеем следующие признания самого Метерлинка: «Это в сущности, — говорит он, — небольшие драматические сцены… Их назначение заключается в том, чтобы доставить музыкантам, просившим меня об этом, подходящую тему для лирических излияний. Ни на что другое они не претендуют, и тот ошибся бы насчет моих намерений, кто желал бы в них отыскать великую затаенную мысль из области морали и философии». Эти рассуждения Метерлинка еще раз доказывают, что поэты иногда бывают менее мудры, чем создания их гения. «Сестра Беатриса» вовсе не примыкает непосредственно к «театру марионеток» и не является простым либретто для оперы, как желает думать автор. Смысл и значение этой пьесы характеризуются тем подзаголовком, который Метерлинк дал этой драме: «Чудо в трех действиях». Воистину, в «Сестре Беатрисе» мы переживаем великое чудо любви. Устами Метерлинка, этого трезвого бельгийского нотариуса, неожиданно провозглашаются глубокие истины, воплощенные и неумирающие. Как будто Метерлинк играет роль медиума, и чей-то иной голос открывает нам через него необычайные тайны. Чудо, раскрытое Метерлинком, определяется ответом на вопрос Беатрисы, обращенный к Мадонне: «Разве на небесах написано, что нет больше прощения, что любовь проклята, что нет искупления?» Торжество искупления, преображение любви — вот мудрость лирической драмы Метерлинка.

Повторяем, постановка «Сестры Беатрисы» имела роковое значение для Драматического театра. Если первые два спектакля оставили впечатление тяжелое и неопределенное благодаря несоответствию пьес и замыслов режиссера, новая постановка Метерлинка искупила преступления и ошибки этого театра. Реформа, задуманная его руководителями, осуществляется: театр находит наконец художественное воплощение своей мечты. После постановки «Сестры Беатрисы» нельзя отрицать культурных ценностей, которые кует освобождающийся от рабства театр.

{76} Однако я далек от мысли, что постановка «Сестры Беатрисы» безупречна и совершенна. Прежде всего, декорации талантливого художника Судейкина, интересные сами по себе, не соответствуют целомудренному и строгому стилю Метерлинка[[96]](#endnote-83): красивые, но совсем не таинственные, они неприятно поражают своей нескромностью. Второй упрек относится к игнорированию, на этот раз беспричинному, ремарок Метерлинка. В одной из рецензий я писал о том, что несоблюдение ремарок иногда допустимо, но зачем же это возводить в обязательный принцип и постоянное правило? Ни одежда Мадонны, ни световые эффекты, на которые определенно указывает Метерлинк, не были исполнены согласно воле поэта. Музыка композитора Лядова ничем не напоминала ни католической Испании XIV века, ни утонченного метерлинковского мистицизма; впрочем, музыка Лядова так банальна, что она является не слишком мучительным фоном для действия.

Чем же, однако, покоряет и пленяет постановка «Сестры Беатрисы»? Она пленяет и увлекает прежде всего своим ритмом, ритмом пластики и ритмом диалога. Та музыка стиля, которая свойственна французскому подлиннику и утеряна переводчиком М. П. Сомовым, была угадана и найдена режиссером Вс. Эм. Мейерхольдом; эта музыка была воплощена в звуки напевной речи и в медленные движения вечно красивого женского тела, задрапированного тихими бледно-синими складками. Это большое художественное завоевание, которое нельзя не приветствовать! После этого «музыкального действия» нельзя уже без стыда смотреть те постановки символических пьес, где актеры декламируют и играют, даже не подозревая, что символ без ритма — все равно что человек без сердца. Торжество музыкального начала в диалоге и движениях актеров привело к живому утверждению той мечты о чуде, которая лежит в глубине пьесы. Мы подошли здесь к первоисточнику света и были причастны настоящему и всегда святому искусству.

Образ сестры Беатрисы нашел себе художественное воплощение в творчестве В. Ф. Комиссаржевской. Ровно год тому назад мне пришлось писать об этой артистке: «С великой скорбью смотришь на г‑жу Комиссаржевскую, которая работает на сцене в эпоху упадка старого театра. Как хочется увести этот светлый талант из отвратительных традиционных кулис, где слепые люди пытаются гальванизировать труп натурализма…» Мои мечтания сбываются, и В. Ф. Комиссаржевская не только выступает в театре, почти свободном от старых цепей, но и утверждает себя в нем. Беатриса — Комиссаржевская — это уже новое приближение к свободе-красоте. Великая любовь и великое страдание заключили в душе {77} Сестры тот брачный союз, который приводил нас к последнему освобождению. Талант В. Ф. Комиссаржевской указал ей настоящий путь: она слилась с общим музыкальным замыслом пьесы и раскрыла вечно женственную душу Беатрисы в трех ее проявлениях: Невесты, Мадонны и Матери, искупившей грех страданием и скорбью. Писать о Беатрисе — Комиссаржевской в газетной рецензии нельзя так, как хочется: нельзя говорить тихими полусловами там, где битва и борьба, такая необходимая, такая кровавая… А ведь настанет же наконец такое время, когда самая борьба за освобождение от власти механической сольется с великой борьбой за утверждение личности в абсолютной красоте. Тогда мы снова увидим перед собой образ сестры Беатрисы.

Сестры-монахини (и особенно г‑жа Волохова) прекрасно постигли душу пьесы и заставили всех, кому дорога непреходящая красота, плакать вместе с ними, радуясь чуду любви.

## Юр. Беляев О Комиссаржевской[[97]](#endnote-84) «Новое время», 1906, 29 ноября

Я вернулся в Петербург и, в предвкушении прелестей зимнего сезона, взялся за афиши. «Гедда Габлер», «Сестра Беатриса», «В городе». Это все у Комиссаржевской. Рецензии, то шуточные, то негодующие, а в большинстве недоумевающие, также указывали, что нужно идти именно туда.

И я пошел. Во-первых, новый театр выглядит очень мило. Руины «Неметти» на Офицерской переделаны до неузнаваемости[[98]](#endnote-85). Все старое, гнилое нутро, всю пыльную и заплесневелую требуху выскоблили и выкинули. Устроили чистую и светлую палату, все богатство которой заключается в интересном занавесе работы Бакста. Это большое продольное полотнище, заключенное между архаическим орнаментом, серебристо-зеленая гамма красок, изображающая Элизиум с тенями блаженных. За этим занавесом — другой, плюшевый, который раздвигается тихо-тихо… Яркий купол театра гаснет… С потолка сеется голубоватый свет — подобие лунного…

Мне хочется говорить не о пьесах, которые я видел, а о Комиссаржевской. Я не узнал ее. Я знал, что ради искусства она способна на большие жертвы, но передо мной было истинное самопожертвование. Эта Гедда Габлер, увидев которую рецензенты {78} закричали: «Зеленая! Зеленая!» — была загадочна, как глубина оникса. Случалось ли вам когда-нибудь разглядывать кусок оникса, между жилками и трещинами которого мерещатся иной раз такие глубины и омуты, о каких не помышляет человеческое воображение? Вот что-то подобное было и в Гедде — Комиссаржевской. В рыжих волосах ее, в путано-тяжелом великолепии зеленого платья, в узких удлиненных носках туфель и в подкрашенных пальцах угадывалась волшебница, которая сейчас может обернуться в ящерицу, в змею, в русалку. Это не была Гедда Габлер, но как бы дух ее, символ ее. И все вокруг было так же символично. Сцена куталась в кружева, которые лились широкими потоками по обе стороны, ползучие растения украшали веранду, сказочный гобелен, странные столы и стулья, край белого рояля, диван, покрытый целым сугробом белого меха, в который Гедда погружала свои розовые пальчики, как в снег, — все это было обстановкой не самой ибсеновской героини пьесы, но жилищем ее духа, реализацией ее привычек, вкусов, настроений. «Стилизация» касалась не только внешности артистки, но распространялась и на самый талант ее. В партере не узнавали больше «прежней» Комиссаржевской, и потому иные ушли из театра неудовлетворенными. Помилуйте, ни одной умилительно-наивной сценки, ни одного романса с «надрывом», ни одной щемящей нотки или испуганно-кроткого взгляда, словом — ничего, чему обыкновенно аплодировала публика, не было в этой холодной и зеленой женщине. Она леденила своими строгими и недобрыми глазами, своим до крайности натянутым и ровным голосом. Хотя бы одна улыбка или одна оборвавшаяся интонация — и я уверен, что публика превознесла бы свою прежнюю любимицу. Но именно этого и не случилось. Комиссаржевская принесла себя всю и пожертвовала успехом. И то, что представила она, было, на мой взгляд, глубоко интересно. Правда, это только — художественный эскиз, вызывающий Studienstück[[99]](#footnote-16), но ведь и весь этот театр есть студия. Он явился вполне логически. Театр Станиславского сказал последнее слово реализма, и новое сценическое направление явилось ему на смену. Театр идеалистов — вот что такое театр Комиссаржевской. Мы присутствуем при интереснейшей ломке театральных кумирен, где только что курился фимиам, и молодое, горячее дело захватывает и увлекает. Конечно, Комиссаржевская, и только она одна, могла быть во главе такого движения. Здесь она вдохновляется и вдохновляет. Не прежний театр случайных пьес, какой был у нее раньше, а именно этот идеалистический театр нужен ее исключительному {79} дарованию. Вопреки мнению прочих, не узнавших в артистке «прежней» Комиссаржевской, я увидал ее именно такой, какой ожидал увидеть, то есть музой новой драмы. Вспомните, ведь и раньше все указывало на такое перерождение, начиная чуть ли не с чеховской «Чайки», где Нина Заречная в исполнении Комиссаржевской читала известный монолог первого действия не как неопытная любительница, а как, — вопреки даже смыслу роли, — выдающаяся актриса новой школы. Теперь она играет именно то, что должна играть, и так, как этого можно было ожидать.

Что есть истина? Конечно, не театру решить этот вопрос. Но и театральное искание истины почтенно так же, как и всякое другое. Истина — это реализм, говорил театр Станиславского, это поющие и хлопающие двери, сверчки, вьюшки, звуки и запахи. Истина — это идеализм, говорит театр Комиссаржевской, это символика, пластика, стилизация. Я уже сказал, что первый из этих театров достиг своего предела, тогда как второму предстоит сказать еще многое. Конечно, все это «суета сует», и возможно, что очень немногое от такой огромной и сложной работы перейдет в вечное наследие сцене. Но задач намечено много и притом в самых различных областях: вопрос о режиссере и об актерах, о планировке, mise en scéne, о декорациях, костюмах и пр. Опыт с «Геддой Габлер» поразил своей смелостью. Режиссер совершенно выбросил из пьесы быт и символически «стилизовал» Ибсена. За такое обращение ему больше всего и досталось. Да и самой Комиссаржевской припомнили поэтому все крючки и вешалки в передней, как будто она их там вбивала. Но идеи не могло умертвить ни холодное равнодушие публики, ни горячие отповеди рецензентов. Идея, однажды пущенная в мир, зажила таинственной жизнью флюида и так или иначе беспокоила воображение. Спрашивали: «Этак, пожалуй, скоро Островского и Гоголя будем символизировать?» Но отчего же в самом деле не попробовать символизировать «Грозу» или «Ревизора»?[[100]](#endnote-86) Я напомню вам одного русского критика, который в шестидесятых годах прошлого столетия разобрал упомянутую драму Островского и его героиню как символический «луч света в темном царстве» и трактовал идею автора так отвлеченно, как тому и не снилось. Это был Добролюбов. Что касается Гоголя, то если бы в «Ревизоре» вместо чиновников играли, ну, скажем, злые силы, демонический дух произведения, сатира и фантасмагория ее ничуть бы не умалились от этого, а гениальные замыслы автора предстали бы символически. За Ибсена у нас принялись недавно, и всем памятно то время, когда одно упоминание о великом Норвежце вызывало насмешки критики. Теперь о нем много пишут и много играют его. Справедливость, {80} однако, требует сказать, что пишут по-одному, а играют по-другому. В книгах на разные лады трактуется символизм, на сцене же усердствуют только по части так называемых «настроений». В настоящее время с последними дело покончено, и театр Комиссаржевской сделал новый шаг по направлению к истинной, так сказать сознательной, символике. Говоря о том, как надо играть Ибсена, не могу не припомнить слов покойной Стрепетовой. Она, эта завзятая реалистка, качала головой, смотря, как играют наши Норы и Гедды. «Не то, не то… Ибсена надо шепотом играть, на ушко, по секрету». И это говорила «старуха» Стрепетова задолго до успехов Ибсена на русской сцене, когда русский сатир при одном имени Норвежца почесывал копытцем у себя за ухом, а в театре питались от жирного пирога с обывательской начинкой. «На ушко» и «по секрету» научились играть только теперь. Только теперь шепчут нам символы и с глубины души поднимается секретный запрос творчества: что есть истина?

Возвращаюсь к Комиссаржевской. Гедда Габлер и сестра Беатриса равно взволновали меня. Я видел самопожертвование артистки, пренебрегшей ради интересного движения привилегиями любимицы публики, и чувствовал духовную красоту, которая жила в созданных ею образах. Если ее Гедда — воплощенный символ, то Беатриса — пластика, картина, мелодия. Она словно сошла из церковной ниши, эта маленькая монастырская Мадонна, изукрашенная золотом и кружевами, с синеватыми струйками ладана, завившимися в ее кудрях, в тающих созвучиях церковного органа. А как дрожал ее голос, полный слез, когда она рассказывала сестрам грустную повесть свою. Если бы не мелодичные, убаюкивающие переливы ее интонаций, реализм был бы здесь налицо, но и эта повесть звучала, как скорбный псалом, не нарушая цельности религиозного впечатления. Я не понимаю, за что набросились на Комиссаржевскую. Неправы те, кто глумился над ней, и те, кто поучал ее. Ни насмешки, ни предостережения ни к чему. Теперь она сильнее, чем когда бы то ни было. Талант ее блистает ровным холодным светом — и это пугает многих. «Это не драматическое пламя, не священный огонь, а какое-то лунное наваждение», — говорят скептики. Но в театре идеалистов, где с потолка светит мистическая луна, этих вспышек вполне достаточно для того, чтобы озарить студию и не спалить всего русского театра, о чем хлопочут критически страховые агенты. Вижу: Комиссаржевской как Беатрисе преподнесли «розги великого покаяния», и верю, что, как у Метерлинка, случится чудо: и розги процветут лилиями…[[101]](#endnote-87)

## **{****81}** Ал. Блок Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской (Письмо из Петербурга)[[102]](#endnote-88) «Перевал», 1906, № 2

Арена, где сходятся современные борцы, с часу на час становится вещественней и реальней. Внутренняя борьба повсюду выплескивается наружу. Индивидуализм переживает кризис. Мы видим лица, все еще пугливые и обособленные, но на них уже написано страстное желание найти на чужих лицах ответ, слиться с другою душой, не теряя ни единого кристалла своей. Все мы оживаем, приветствуем свою обновляющуюся плоть и свой пробуждающийся лик. И, как дикари, приходим в наивный ужас, когда слишком ярко придвигается чужое лицо. Но оно вспыхивает, от него веет духом земным, и ужас смешивается с радостью, когда мы различаем милые мелкие складки, где притаились одинокие мучения тех, прошлых лет.

В такую эпоху должен воскресать театр. Почва для него уже напоена стихийными ливнями вагнеровской музыки, ибсеновской драмы. Наука и мечта подают друг другу руки, оправдывая и воскрешая первобытную стихию земли — ритм, обручающий друг с другом планеты и души земных существ. И вот, пробуждаясь, пугливые и полузрячие, мы спешим на торжища, где ходит ветер и носит людские взоры; и люди, красуясь друг перед другом, смотрятся, влюбляются в различные сияния бесчисленных и бездонных глаз.

Таким торжищем в наше время должен быть театр — колыбель страсти земной. Что реальнее подмосток, с которых живые, ритмические дыхания ветра обвевают лица в темном зале? Мы, наивные, пробуждающиеся дети, не сумели еще преобразить вещества; но не надо нам, привыкшим воспроизводить в душе своей неразрывно гармоничные звуки, цвета и движения, пугаться этих грубых мазков декораций, этого слоя румян, сквозь который светится живая игра глаз; нельзя предаваться утонченным разочарованиям и снова замыкаться в себе, ведь мы сумеем преобразить громоздкий и нелепый механизм современного театра. Будем любить его сначала так, потому что любящий уже ждет от любимого иного, и ему зримо это иное в сумерках влюбленности. Пусть зал и сцена будут, как жених и невеста: из взаимной игры взоров, из красования друг перед другом рождается любовь. Пусть непрестанно на сцене искусство страстно обручается с тайной, и пусть {82} искры чудес такого обручения залетают в зрительный зал. Пусть каждый уходит из театра влюбленным и верным земле.

Я думаю, такая радость близка сердцу устроителей нового драматического театра в Петербурге. Они не упустили основного принципа — ритма. После первых трех постановок, после того, как режиссер театра В. Э. Мейерхольд высказал свои основные принципы на одной из «сред» В. И. Иванова, после того, что мы видели на первом представлении «Сестры Беатрисы» Метерлинка, — мы можем ждать будущего от этого дела.

Принципы театра В. Ф. Комиссаржевской, несомненно, новы. В так называемом «чеховском» театре К. С. Станиславский держит актеров железной рукою, пока не добьется своего, часто — усилиями нескольких десятков репетиций. Актеры движутся по сцене как бы в тени его могучей фигуры, и публика воспринимает автора сквозь призму этого талантливого и умного режиссера. Приемы Мейерхольда совершенно иные. Воспринимая автора, он дает актерам общие нити, вырабатывает общий план и затем, ослабляя узду, бросает на произвол сцены отдельные дарования, как сноп искр. Они свободны, могут сжечь корабль пьесы, но могут и воспламенить зрительный зал искрами истинного искусства[[103]](#endnote-89). Нельзя закрывать глаз на страшную опасность такого предприятия: ведь в этом случае удача и неудача обусловливаются не только отдельными дарованиями труппы: актеры, даровитые сами по себе, могут впасть в разноголосицу; и еще двойной риск: новый театр есть вместе с тем школа для актеров; играя, они должны учиться и вырабатывать приемы нового репертуара.

Принимая все это во внимание, мы скорее склонны были отчаяться в новом театре после первых двух постановок. «Гедда Габлер», поставленная для открытия, заставила пережить только печальные волнения: Ибсен не был понят или, по крайней мере, не был воплощен — ни художником, написавшим декорацию удивительно красивую, но не имеющую ничего общего с Ибсеном; ни режиссером, затруднившим движения актеров деревянной пластикой и узкой сценой; ни самими актерами, которые не поняли, что единственная трагедия Гедды — отсутствие трагедии и пустота мучительной прекрасной души, что гибель ее — законна.

Вторая пьеса («В городе» С. Юшкевича) наивна, нужна для души; и пусть она пробуждает ежедневные слезы сострадания. Пусть это добрая весть о том, что людям больно, что людям трудно, что люди измучены; но это — не искусство, и пластика актеров опять пропала даром. После первых двух представлений было тяжело от внутренней неудачи.

С готовым уже предубеждением мы пошли на «Беатрису» Метерлинка, {83} наперед зная, что цензура исковеркала нежнейшую пьесу, запретив ее название «чудо»[[104]](#endnote-90) на афише, вычеркнув много важных ремарок и самое имя Мадонны, а главное, запретив Мадонне петь и оживать на сцене. Мы знали, что перевод М. Сомова неудовлетворителен, что музыка Лядова не идет к Метерлинку. И при всем при этом, при вопиющих несовершенствах в частностях (из рук вон плохой Беллидор, отсутствие отчетливости в хорах, бедность костюмов и обстановки), — мы пережили на этом спектакле то волнение, которое пробуждает ветер искусства, веющий со сцены. Это было так несомненно, просто, так естественно. Пережила это волнение и будирующая публика, как будто эти долгие и шумные овации были демонстрацией против еще более будирующей газетной печати. Метерлинк, имеющий успех у публики, — что это? Случайность или что-то страшное? Точно эти случайные зрители почуяли веянье чуда, которым расцвела сцена, воплотив внезапно, нечаянно ремарку Метерлинка: «И вот среди восторженных хвалебных песнопений, вырывающихся со всех сторон, запружая толпою слишком узкую дверь, шатаясь на ступенях, появляются монахини, растерянные, подавленные, с преображенными лицами, опьяненные радостью и сверхъестественным ужасом…» Пусть не было живых гирлянд, обвивающих тела, и цветов, вырастающих в руках; но когда гибкие голубые монахини наполнили театр торжественным, вспыхивающим шепотом: «Чудо! Чудо! Чудо! Осанна! Осанна! Осанна!» — мы узнали высокое волнение; волновались о любви, о крыльях, о радости будущего. Было чувство великой благодарности за искры чудес, облетевшие зрительный зал.

## Максимилиан Волошин «Сестра Беатриса» в постановке театра В. Ф. Комиссаржевской[[105]](#endnote-91) «Русь», 1906, 9 декабря

Богоматерь сходит со своего пьедестала и заступает место влюбленной монахини, убежавшей из монастыря.

Богоматерь повторяет то, что в древнем мире сделала Афродита. Католическая легенда, лежащая в основе «Сестры Беатрисы», представляет пересказ античного мифа об Афродите, принимавшей образ влюбленной девушки, когда та убегала из отчего дома на свидание.

{84} Я люблю католицизм потому, что он принял в себя все то живое, настоящее, жизненное, что было в язычестве.

«Язычество было полно жизни, когда христианство стало официальной религией».

Старинные римские мосты были украшены статуями богов-покровителей, и крестьяне, проходя, снимали шапки и шептали молитвы. Точно так же они продолжали шептать молитвы, когда эти второстепенные боги стали христианскими святыми.

В храмах Минервы и Аполлона висели неугасимые лампады. Христианство их не погасило.

При храмах раздавали хлеб, освященный во имя Минервы. Христианство продолжало раздавать освященные хлебы.

Жрецы Изиды носили тонзуру, католические священники продолжают ее носить.

Статуи Деметры-кормилицы не были разрушены: они стали изображениями Богоматери.

Азиатская богиня, принесенная из города Эфесса, до сих пор стоит в Шартрском соборе, и ей поклоняются толпы верующих, как Черной Деве — Vierge Noir.

Храмы в честь Антиноя превратились в храмы во имя Иоанна Крестителя, Геракл принял имя Георгия Победоносца; Венера — Venus стала называться St. Venise; бог Марс — святым Мартином; а Сильван даже не изменил своего имени, а остался Sanctus Silvanus, как его называли и язычники.

В XII веке вся земля покрылась стройными готическими лесами, в которых, как в священный кристалл, безвыходно была заключена человеческая душа.

День померк за разноцветными стеклами, дух расцвел в торжественной молитве органа, душа истаяла в синих облаках ладана, тело замкнулось в стройный гроб серых камней…

Но любовь — не христианская жертвенная любовь, а жгучее пламя Эроса, которое огненным крещением греха сжигает душу, — к алтарю какой Афродиты могла припасть она, — любовь, изгнанная из храма? К кому, как не к статуе галилейской девушки-матери, могла обратиться сестра Беатриса, избранная Богом, чтобы пройти через очищающее пламя греховной любви?

И Богоматерь в своих струящихся ледяных одеждах сходит с пьедестала и надевает на себя лиловое одеяние монахини, траурную одежду убиенного тела.

И нет примирения ни для нее, не знающей о девственном величии своей души, ни для небесных духов — монахинь, не понимающих земного бреда святой Беатрисы.

{85} Примирение не на сцене, а в нас — в нашей душе, видевшей этот сон.

Я действительно в первый раз за много лет видел в театре настоящий сон.

И мне все понравилось в этом сне: и эта готическая стена, в которой зеленоватый и лиловатый камень смешан с серыми тонами гобеленов и которая чуть-чуть поблескивает бледным серебром и старым золотом. Мне понравились и эти сестры в серо-голубых обтянутых платьях и безобразных чепцах, так выделяющих щеку. Мне при виде их все время снились фрески Джотто во флорентийском соборе — это дивное успение святого Франциска во всей его беспощадной реальности и идеальной красоте. Я был влюблен во сне в эту католическую Богоматерь, так напомнившую мне ту, которую я видел в Севилье; я чувствовал ужас грешного тела земной Беатрисы, сквозившего из-под ее багряных лохмотьев; и хотя принц Беллидор чуть не разбудил меня, слишком натуралистически напомнив о существовании реальных оперных статистов, и мне бы хотелось, чтобы группа нищих была бы менее ярко освещена и более напоминала старую пожелтевшую живопись, тем не менее впечатление и сила сна росли непрерывно до самого последнего мгновения.

Мне совершенно не хотелось вспоминать о том, что небесной Беатрисой была В. Ф. Комиссаржевская, что игуменья, которая мне дала так реально ощущение quattrocento[[106]](#endnote-92), была Н. Н. Волохова, что группы рыдающих и ликующих сестер были созданы В. Э. Мейерхольдом, который проводит теперь идею нового театрального искусства. Все это не имело никакого отношения к тому цельному и властному сну, который захватил меня.

Это, я думаю, лучшая похвала театру.

О, эти католические Богоматери в газовых и шелковых платьях с длинными шлейфами, с девически тонкими лицами, с темными бровями на восковом бледном лице!

Я видел такую Богоматерь на улицах Севильи. Ее несли в торжественной религиозной процессии, всю увенчанную цветами. Развевались белые ленты, среди яркого дня жидким и страшным золотом волновалось пламя толстых свечей, к ней оборачивались загорелые бронзовые лица, шелестели веера, а она стояла среди груды цветов, испуганная, бледная, похожая на севильянку, со скорбно приподнятыми бровями, точно живая, и белый кружевной платок дрожал в ее тонких восковых пальчиках.

Когда Богоматерь сошла со своего пьедестала, то она воистину стала сестрой Беатрисой. Когда бичи, которыми хотят бичевать сестру Беатрису, расцветают белыми лилиями, то монастырь перестает {86} быть монастырем, — мы, зрители, видим его в нашем сне оторванным от земли, как некую райскую обитель, где живет чистая душа небесной Беатрисы, которая все утончается и очищается по мере того, как тело земной Беатрисы горит и искажается в огне земной страсти и земного греха.

И когда та — земная Беатриса, приходит назад на небо в своих багряных бархатных лохмотьях, то она ничего не знает о том, что каждый ее грех на земле был новым лучом ее сияния на небе. И она умирает, богохульствуя и богоборствуя до последней минуты.

Против обновленного театра В. Ф. Комиссаржевской в петербургской прессе и в публике поднялся целый ряд протестов и насмешек. Строгие критики забыли, что таинство театрального действа совершается не на сцене, а в душе зрителя.

Если актеры работают над тем, чтобы создать новый театр, то публика должна тоже работать над собой: она должна научиться смотреть.

Когда раздвигается занавес, то в душе зрителя возникает сновидение. Надо уметь ему отдаться всецело, а не пробуждать себя каждую минуту ненужным анализом и придирчивым критицизмом.

Обвинения против театра Комиссаржевской падают не на театр, а на критиков. Они доказывают, что наш вкус — вкус русской публики — слишком испорчен.

В театре нужно быть детьми и всецело отдаваться игре.

Нашими любимыми игрушками в детстве бывают самые простые: куклы, имеющие слабое подобие человека, так сказать, выражающие только его принцип, а не качества; звери, которых нельзя найти ни в одной зоологии. Ребенок носит в своей душе прообразы всего мира, принципы всего существующего, а опыт дает ему только сведения о качествах вещей.

Поэтому ребенок, в первый раз попавший в зоологический сад и увидавший там льва, с полной уверенностью и с полным правом говорит, что лев совсем не похож.

В душе ребенка есть та сокровенная сила сновидений, которая из каждого семени, занесенного в душу из внешнего мира, мгновенно — подобно индусским йогам — выращивает дерево, одетое листвой. Игрушки, сделанные красиво и сложно, обладающие каким-нибудь сложным механизмом, говорящие «папа» и «мама», закрывающие и открывающие глаза, не нравятся детям. Их сложность убивает их фантазию. С этими игрушками нельзя играть.

Но зато бывает очень интересно их сломать, разобрать, узнать их механизм, найти зубчатое колесо у них в животе и потом их выбросить.

{87} Наше отношение к театру совершенно тождественно с отношением детей к игрушкам.

Нас избаловали, мы пресытились. В течение многих десятков лет нам дарили очень сложные и очень красивые механические игрушки. Мы разбирали их очень подробно по частям, любовались, как они сделаны, и совершенно отучились просто играть ими.

Нам все нужно предварительно разобрать по частям, то есть сломать. А раз зная, как сделано, никогда нельзя вернуться к первоначальному девственному впечатлению художественной цельности.

Поэтому наивные рабочие, которые со страстным увлечением смотрят раздирающую мелодраму с галерки «Folies Dramatiques»[[107]](#endnote-93) и бросают в злодея апельсинными корками, гораздо ближе к истине в понимании истинного сценического действия, чем умный и образованный театральный критик, который тонко и внимательно замечает каждый жест, каждую интонацию актера и ни на одну минуту не поддается иллюзии сонного видения.

Мы все стали умными и образованными критиками. Всех нас интересует только то, как сделана данная игрушка. Отрешиться от своей аналитической способности совершенно — разумеется, не надо, но ей не место в театральной зале, когда занавес раздвинут.

Творить театр можно только в той сокровенной части души зрителей, где в детстве рождались игры и где теперь рождаются сны.

В театре надо уметь внимательно спать.

Русской публике придется долго и с большим трудом отучаться от реалистических искажений сцены, но сила нашего сонного сознания слишком велика, и она воспрянет тотчас же, как только мы приучимся на время отказываться от пустого критицизма.

## Смоленский Театр г‑жи Комиссаржевской. «Кукольный дом» («Нора») Ибсена[[108]](#endnote-94) «Биржевые ведомости», 1906, 20 декабря, утр. вып.

Она вернется…

Это не название пьесы, шедшей вчера в театре г‑жи Комиссаржевской. Это лейтмотив того психологического настроения, какое, вероятно, переживали вместе со мною старые почитатели этой прекрасной артистки.

Она вернется от примитивного, элементарного, условного искусства, за которым останется чужое для русского уха имя «мейерхольдовщины», {88} от декорации цвета павлиньего пера, от острых локтей и окаменелых жестов, от кривляк пера и плясунов печати, прозревших здесь «новые пути», от недоумков, оказывающих ей медвежью услугу истерическим призывом «спать» в этот театр на Офицерской, как в спальную, — она вернется от всего этого к вечному прекрасному искусству, трогающему души, как трогало исполнение ею на этот раз «Норы».

Артистка решила играть «Нору» так, как играла ее раньше. На программах стояло — «в 54‑й раз», а не «в первый раз». Можно поручиться, что рядом с именем «Вечной сказки»[[109]](#endnote-95) или «Сестры Беатрисы» — никогда не будет стоять цифры «54».

Г. Мейерхольд, строго говоря, оказался тут совершенно ни при чем. Там, где получился настоящий успех, где был подлинный сценический захват, там г. Мейерхольд ни при чем.

От г. Мейерхольда остался только принцип постановки пьесы на кончике сцены, на сквозном ветре, в каком-то узком проходце, напоминающем сиротливостью своих кирпичного цвета стен не то приемную полицейского участка, не то декорацию убогих любителей в дачной местности, где не нашлось ни портрета на стену, ни четвертого стула.

Посередине окно, у окна стол, у стола три стула, в стороне рояль, — точь‑в‑точь, как принято у детей, играющих «в представление».

И это несмотря на то, что Гельмер не раз говорит об «уютном» уголке, а Нора замечает, что у них все «красиво и изящно». Впрочем, постановкою «Гедды Габлер» г. Мейерхольд доказал, что нарушение авторских ремарок он вменяет чуть ли не в особенное достоинство «новой» постановки.

Это действие на сквозном ветре, очевидно, для «обнажения идеи». Чтобы ничто не отвлекало зрителя от символа. Чтобы г. Волошин, которых! ходит в театр спать, мог предаваться этому со всею невозмутимостью…

Персонажи уходят не в двери, а в складки зеленого занавеса. Это, очевидно, тоже г. Мейерхольд. И к счастию, он здесь кончается. Все остальное, видимо, совершается без его магической палочки.

И в г‑же Комиссаржевской, играющей Нору, как живое лицо, без «барельефности», без окаменелых интонаций, вы с радостным чувством видите прежнюю прекрасную артистку, волшебницу, заставляющую дрожать сердце или улыбаться — в первом акте — под ее шаловливый беззаботный лепет.

Нора живет в ее исполнении. Переливы ее настроений обнажены перед вами. И весь таинственный процесс ее перерождения, {89} который вы следите с первых ее серьезных дум, вам понятен. «Другая» Нора, Нора третьего акта, для вас не неожиданность и не странность.

Впрочем, об этом слишком много писано. Нора, может быть, самая сильная роль г‑жи Комиссаржевской.

При выходах артистки на бурные аплодисменты после второго акта можно было совершенно явственно заметить ее неподдельный захват ролью и глубокое нервное волнение. Это едва ли переживала артистка в «Гедде», истолкованной г. Мейерхольдом.

Кто знает такие мгновения, тот не изменит надолго своему настоящему призванию. Она вернется, она вернется…

Из остальных исполнителей надо выделить прекрасного Ранка, г. Бравича, — несчастного, трогательного, да еще сцены, где действуют ребятишки Норы. Это давало неподдельную иллюзию жизни.

Прочий состав исполнителей вовсе зауряден. У г. Любоша (Гельмер) неподвижное, каменное лицо. Г. Аркадьев (Крогстад), вполне овладевший сценической техникой, — актер без значительной силы переживаний.

Со счастливой внешностью г‑жа Веригина (Линде), к сожалению, не соединяет столь же счастливого содержания.

Зал был удручающе малолюден. При таком положении невозможно существовать[[110]](#endnote-96).

## Влад. Азов Театр Комиссаржевской. «Балаганчик» — «Чудо странника Антония»[[111]](#endnote-97) «Речь», 1907, 1 января

Александр Блок, изящный лирик, вдохновился сюжетом «Петрушки».

Вы знаете Петрушку? Обыкновенного русского Петрушку, который иначе называется «Ванькой Рутютю» и приключения которого — смесь шутовского с трагическим — вызывают у нервных людей слезы. Ах, этот бедный Петрушка, которого бьет цыган, лупит квартальный и в конце концов утаскивает в преисподнюю черт!

Он интернационален, общечеловечен и общечеловечны его страдания. Александр Блок, в поисках новых символов и новых откровений, заглянул в картонную душу Петрушки и нашел в ней {90} содержание почти бездонной глубины. Разве человек — не Петрушка и разве тот оборванец, который скрывается во время представления за дырявыми ширмами, а потом выходит собирать пятаки, не напоминает как две капли воды судьбу? «О, человек! Сей неободранный скелет!» — как мог бы написать г. Александр Блок, если бы это мудрое одностишие не написал раньше Николай Негорев в тщетных потугах измыслить что-нибудь глубокомысленное. И г. Блок написал «Балаганчик» — историю «Ваньки Рутютю», пропущенную сквозь призму мистического миропонимания. Я прочитал «Балаганчик» и видел его на сцене, и право — я не знаю, хорошо это или дурно, очень ли это глупо или недосягаемо умно. Мне кажется, что «Балаганчик», в котором красивые лирические стихи переплетаются с потугами на остроумие и глубокомыслие самого неудачного свойства, в котором проблески мысли тонут в море нарочитого ломанья… мне кажется, что «Балаганчик» — это тре-журавле…

Сочувствующие души поймут меня, а «мистики обоего пола» назовут меня вандалом, «зови меня вандалом — я это имя заслужил».

«Балаганчик» был встречен ропотом немногих, смеющих свое суждение иметь, и демонстративными восторгами многих, защищающих свое право быть одураченными[[112]](#endnote-98). Люди любят, чтобы их дурачили. На этом основана карьера Порфирии, кронштадтской богородицы. Г. Блоку недалеко до карьеры богородицы с Офицерской. Вакантно также просторное кресло Ивана Яковлевича Корейши[[113]](#endnote-99), автора знаменитого мистического изречения: «Без працы не бенде коляции».

После «Бадламчика» г. Блока нам показали «Чудо святого Антония» Метерлинка, превратившееся волею русской цензуры в «Чудо странника Антония». Этот философский фарс разыгран был артистами театра при Комиссаржевской по-любительски. Хорош был Голубев — Антоний и великолепен г. Бравич в роли позитивиста-доктора. У остальных хорош был только грим, а сцена с полицейскими была безжалостно загублена гг. Жабровским и Лебединским, вообразившими себя en plein[[114]](#footnote-17) «Невский фарс». «Чудо святого Антония» имело заслуженный успех.

## **{****91}** Андрей В. «Балаганчик»[[115]](#endnote-100) «Сегодня», 1907, 2 января

*Зачем*?

(Вместо эпиграфа)

Гляжу на мир. Угрюм и сир.

Противоречье душу гложет:

Зачем табак бывает сыр,

А сыр быть табаком не может?

Одни свистали и шикали, другие хлопали и вызывали автора. А на другой день они писали в газетах отзывы, в которых одни говорили, что пытаться отыскать смысл в балаганной клоунаде ниже достоинства здравомыслящего человека, называли пьесу «бредом куриной души» и делали довольно прозрачные намеки на состояние умственных способностей той части публики которая поспешила признать, что в пьесе Александра Блока «что-то такое есть», а другие, признаваясь, что не знают, хорошо это или дурно, очень ли это глупо или недосягаемо умно, в конце концов приходили к выводу, что «Балаганчик» — это «тре-журавле»…

Все-таки трудно решить, кто в конце концов остался одураченным: свистуны или хлопальщики; те ли, кто в лирических сценах А. Блока ничего не увидели, «кроме бреда куриной души» (как приятно быть театральным критиком и иметь душу по меньшей мере орлиную, если не кондоровую), или те, кого увлекли «красивые лирические стихи» и «своеобразная грация» «мистической драмы Ваньки-Рутютю»? (Выражения в кавычках взяты из разных отзывов.)

Наконец, можно даже предположить, что одурачены и те и другие, и цветоносцы и хулители, и тот желчный господин, который, обманутый в своих надеждах на приятное пищеварение, подскакивал, недалеко от меня, на своем узком кресле (ах, эти узкие кресла в театре Комиссаржевской), взывая об издевательстве над публикой, и моя хорошенькая незнакомая соседка справа (о, узкие кресла!), которая благоговейно слушала декламации Пьеро, и тот почтенный ценитель в разноцветном жилете, который в антракте покровительственно вступался за освистанного автора, объяснял «Балаганчик» как безобидную шалость пера и находил, что «ничего предосудительного в такой шутке нет».

Идя далее, можно предположить, что одурачены и Мейерхольд, и Комиссаржевская, и сам Александр Блок, написавший, повинуясь незримой нити и руке владыки всемирного балаганчика, {92} пьесу, настоящего значения которой он и сам, я надеюсь, не понимает.

Надеюсь, что не понимает, думаю, что не должен, не имеет права понимать. Думаю, что и не только он, но и никто не понимает. Сам лично тоже не понимаю, но беру на себя смелость утверждать, что, несмотря на наше общее непонимание, в «Балаганчик» все-таки вложено — и вложено неведомо для самого автора — именно то «содержание почти бездонной глубины», о котором говорит, не без иронии, тре-журавлиный критик.

Своей бездонной глубиной «Балаганчик» произвел на меня впечатление, которое я могу сравнить по силе только с впечатлением, испытанным мною очень давно, при чтении одной, никому не известной трагедии. Но так как она никому не известна, то я беру на себя смелость ознакомить с нею читателей. Автор ее умер в молодости, а рукопись досталась мне. В те времена «нового стиля» еще не было, а потому она написана в стиле старом. Воспроизвожу текст ее полностью:

РОМЕО И ЮЛИЯ

Трагедия Шекспира

Сочинение Александра Лингеля

Сцена представляет улицу с балконом (автору не случалось видеть улицу с балконом, но, может быть, читателю случалось; в таком случае, он поймет мысль).

Сцена I

Два джентльмена

1‑й дж. Итак, вы знаете, что вчера в клубе делла-Скала произошел грандиозный скандал. Замешан сам городской голова, Монтекки?

2‑й дж. Да, да, ему старый Капулетти оторвал полбороды. Дело будет разбираться завтра.

1‑й дж. Ужасно! O tempora, o mores, как говорил покойный Цицерон. Но скроемся, сюда идет Ромео, сын Монтекки. (Скрываются.)

Сцена II

Ромео. О небо, ты внемли моим мольбам! Ты, месяц золотой, сойди и дай себя прижать к груди моей, истомленной, больной! Вчера, — день роковой, — узнал я ее, владычицу души моей. Там, в клубе, на маскарадном бале, куда проник я тайно, нечаянно ее увидел я. С ней познакомился, но не сказала она мне адреса своей {93} квартиры. Не зная, кто она, я так ее люблю, как сорок тысяч братьев любить не могут.

Но что это? Помоев дождь внезапно с высоты на голову мою низвергся. Ах, это дом злодея Капулетти. О, изверг, так безбожно оскорбивший моего престарелого родителя! О люди, люди, жалкое порождение змей и крокодилов! Умереть — уснуть! Не больше, но, черт возьми, мне все-таки надо обчиститься… (Уходит.)

Сцена III

Юлия (на балконе). Ах, если б пташкой я была теперь, чтоб на крылах любви к нему, к нему помчаться, по ком я так страдаю и томлюсь. А ты, небесная луна, ты так сияния полна, коль видишь ты его, скажи, что жду его, томлюсь, страдаю, плачу, люблю Ромео. О, прийди, мой дорогой, желанный!

Ромео (выбегая из-за кулисы, наскоро обтирает костюм носовым платком). Ах, Юлия! О нимфа, помяни мои грехи в твоих святых молитвах!

Юлия. Чей голос слышу я! Ромео то иль только соловей?

Ромео. Да, это я, о Юлия моя! по городу бродил я в этот час полночный, вдруг слышу голос твой и вижу неземной, божественный твой образ. О Юлия, о ты — моя любовь (влезает на балкон — с осторожностью). Твой навсегда, тебя люблю навеки и за тебя всю жизнь готов отдать! Но как попала ты в дом Капулетти?

Юлия. Он мой отец.

Ромео. О Боже! Что я слышу! Узнай же: я — Монтекки.

Юлия (собираясь упасть в обморок). Ах!.. (Раздумав.) Но что мне в имени твоем. Тебя люблю я и твоя навеки.

Ромео. Но гнев отца… но всех родных презренье…

Юлия. Как, разве для меня ты не на все готов? (Плачет.)

Ромео. Готов на все я. Даже на смерть иль кошелек! Утешься ж!

Юлия. О дорогой, о милый, пусть никто нас не разлучит.

Ромео и Юлия (вместе поют):

«Все пташки-канарейки  
Так жалобно поют,  
А нам с тобою, милый,  
Разлуку принесут.  
Разлука ты, разлука,  
Чужая сторона,  
Никто нас не разлучит,  
Как мать сыра земля».

Сцена IV

Старый Капулетти (входит). Дуй, ветер, дуй, пока не лопнут щеки! Вы, хляби вод, стремитесь ураганом… Гремите, громы, чтобы {94} я не слышал, как мировой судья меня засудит. И все из-за чего? Из‑за Гекубы. Что мне Гекуба? Я сам себе Гекуба!

Да, страшно, за человека страшно мне… Но что я вижу? Какой-то негодяй залез на мой балкон. О женщины! Ничтожество вам имя! Городовой, сюда! (Ромео соскакивает с балкона — без осторожности.)

Ромео (по дороге). Прощай покуда, о Юлия!

Городовой. Пожалуйте, барчук, в участок. Там разберут.

Ромео. Прочь, дерзновенный, не касайся меня своею грубою десницей!

Городовой. Нечего, нечего, брат, разговаривать.

Капулетти. Так да будет достойно наказан наглец. А ты, непокорная дочь благородных родителей, назад в пансион. Что скажешь ты на это?

Юлия. Я? Ничего, папа.

Капулетти. Как? Ничего? Подумай хорошенько. Так молода и так черства душой!

Юлия. Так молода, отец мой, и правдива.

Капулетти. Пусть будет так. Теперь же ступай в страну, откуда нет возврата! (Закалывает ее.)

Ромео (вырываясь из рук городового). Иду вослед за нею. До свиданья. О смерть, скорей дай мне успокоение! (Закалывается.)

Капулетти. Все кончено! Вот сердце благородное угасло! (Целуя Юлию.) С поцелуем я убивал тебя и с поцелуем я смерть мою встречаю близ тебя! (Зарезывается.)

Городовой. Нет более Пиренеев… (Подумав.) Пойти доложить приставу.

Конец

Называйте эту трагедию как угодно: бредом куриной души, жалкой белибердой или тре-журавле, но и «Ромео» и «Балаганчик», при всех различиях в стиле, форме, характере, имеют глубокое трагическое содержание. И трагизм, заключающийся в них, наиболее трагичен именно потому, что это — трагизм нелепости.

Маски долой! Что под этими аляповатыми ярко раскрашенными картонными смеющимися масками? Бледные, страдающие, ужасные лица? Еще раз маски долой! Долой и эти маски из кожи и мяса! Что под ними? Белое, смеющееся во весь рот лицо черепа. Кто над кем издевается?

Декорации взлетели вверх. Картонная белая невеста Пьеро лежит ничком и уж никак не может встать. Старый Капулетти из-за старческого упрямства погубил две молодые жизни и сам погибает, {95} а Околоточный пишет протокол. Коломбина или Смерть? Смерть или Околоточный? Что трагичнее: умереть в пятом акте классической трагедии, проделав все, что полагалось по пьесе, или умереть потому, что великий Балаганщик в рассеянности потянул не за ту ниточку?

Мир нелепых противоречий, мир, в котором истинный Ромео, чтобы выразить всю полноту своих чувств, не находит иных слов, как «все пташки-канарейки», мир, в котором царят кантовские антиномии, в котором табак бывает сыр, а сыр, несмотря на это, не может быть табаком, — это мир настоящий. В утешение себе люди выдумали иной мир, с суфлером, режиссером, сценарием, программой, последовательным развитием действия, нужным количеством дверей и окон, диванов и героинь. И вдруг — все это рушится Декорации летят вверх, незримая рука тащит автора за кулисы, громадный паяц встает во всю величину сцены и высовывает публике длинный красный язык. И рушатся Пиренеи.

«Тре-журавле», — сконфуженно бормочет благовоспитанный критик.

Но «тре-журавле» — это слишком уклончиво. «Жалкая белиберда! Издевательство над публикой!» — вопит более решительный в своих суждениях критик с душой Страфил-птицы. И как это ни странно, а он прав. Вот именно, жалкая белиберда и издевательство над публикой. И чего только полиция смотрит!

Он совершенно прав. Да, белиберда и издевательство. Но именно поэтому и великая трагедия, трагедия облитого помоями Ромео, глупенькой Юлии и старого сварливца Капулетти. О, Великий Балаганщик, как спутались нити кукол твоего театра!

Шикайте же, освистывайте белиберду Александра Блока. И таковский «Кот в сапогах»[[116]](#endnote-101), в 1797 году написанный, в 1844 году поставленный на сцене, с почетом провалился. Думаю, что и «Ромео» постигла бы та же участь. Надо быть сумасшедшим — у сумасшедших бывает сверхъестественно тонкий слух, — чтобы услышать в бубенцах Арлекина погребальные колокольчики.

Кто умирает? Что рождается? Если критик с душой Страфил-птицы хочет это узнать, то он может поступить так, как поступил один честный человек, у которого брат был поэт.

Поэт написал стихи. О чертях, о девах, о драконах, о цветах — обо всем, о чем полагается. Одни хвалили, другие бранили. Наконец честный человек не выдержал:

— Сережа! Я к тебе обращаюсь теперь не как к поэту, а как к брату, объясни мне откровенно, по-родственному: что ты в этом стихотворении хотел сказать?

{96} Но Страфил-критик меня не послушается. Потому что у него нет даже той тени сомнения в себе, которая есть у его коллеги «тре-журавле».

А жаль. Ибо сомнение — начало премудрости.

## А. Кугель Театральные заметки «Театр и искусство», 1907, № 1

Как известно, наш «культурный прогресс» всегда отличался тем, что мы хватали «последние слова» европейской мысли и науки и теоретизировали над ними с великим усердием. В искусстве мы были более самостоятельны благодаря нашим родным «титанам», которых блеск был так велик, что даже наш вприпрыжку скачущий «за последним словом» «прогресс» не мог не загораться от этого блеска. Но в последнее время, к великому прискорбию, и в области искусства мы стали носиться с «самыми последними», «модернистскими» словами, засунув родных богов, пенатов нашего искусства, не то на чердак, не то в погреб. Островский, несравненный гений нашей поэзии, стал «почтенный бытописатель», и портрет его повернули лицом к стене, как портрет преступного дожа. Щепкин, Мочалов, Мартынов — великие реалисты русской сцены — отнесены к наивной детской мифологии; истинное же искусство представляют герр Август Мерехлюнд, с величайшею тщательностью перенесенный в горшке с землею из области заграничного модернизма. При этом происходят очень забавные qui pro quo. Бывает так, что модница, живущая в городе Козьмодемянске, получает «последние фасоны» из Москвы, воображая, что она самая современная и самая передовая из модниц. Между тем вышла мода из Парижа, с опозданием пришла в Петербург, с большим еще опозданием прибыла в Москву и, утратив всякую прелесть новизны, закинутая в заднюю комнату, запыленная и забытая, заставленная новыми картонками и моделями, извлекается на свет Божий и посылается в Козьмодемянск жаждущей новинок моднице.

Между прочим, это я думаю и о Метерлинке, которого как последнее слово «модернизма» стараются у нас насадить, почитая в этом даровитом писателе «Мудрость» и «Судьбу» («Sagesse et Destinee»[[117]](#endnote-102), как называется одно из его философских произведений). Но дело в том, что наши модники оказались в Козьмодемянске. Метерлинк явно и определенно прошел первую ступень своего {97} развития, кончает вторую и чуть ли не вступает в третью. Он дебютировал своими туманными, абстрактными, декадентскими, неподвижно-приторными и сладковатыми, как воздух оранжерей, произведениями. Он воспевал «Теплицы» («Lerres chaudes»)[[118]](#endnote-103), и в этих песнопениях было что-то болезненное и измученное, воздвигавшее между действительностью и человеческою личностью целую фантасмагорию мечтаний, грез, таинственных легенд. Но удалившись в теплицу, душа его стала быстро увядать. Случилось то, что должно было случиться. Пренебрежение к природе, отсутствие опыта и наблюдения, стремление к искусственному создали такой же искусственный, вялый, блеклый колорит. Корни творчества, извлеченные из жизни, из всей жизни в ее пантеистической прелести, и пересаженные в вязкую, тонкую, рыхлую почву теплицы, стали все скуднее и скуднее питать душу Метерлинка. Я не настолько знаком с биографией Метерлинка, чтобы определенно сказать, когда и как с ним произошел кризис, и даже был ли кризис, не было ли постепенного перерождения и прозрения его творчества, но несомненно, что нынешний Метерлинк не прежний. Уже в «Жизни пчел»[[119]](#endnote-104) чувствуется могучее дыхание освежающей природы. Эта «мудрость» пчел, которою так увлекается Метерлинк, представляющая подчинение инстинкта социальной необходимости, даже более того, превращение социальной необходимости в инстинкт, стоит в полном противоречии с той «Sagesse» и «Destinee» первых драм Метерлинка, где сущность жизни есть ее бессвязность и, так сказать, антисоциальность.

Всем затем памятны «Монна Ванна» и «Жуазель», где не с точки зрения философского миросозерцания, а уже по форме, по литературным традициям пред нами явственно воскресает романтизм, причем, как в «Монне Ванне», в традиционных театральных рамках. Где «театр неподвижности»? Куда девалась трагедия стоячей разобщенности?

Наши модники, однако, не успели угнаться за Метерлинком и теперь возводят в «перл создания» как раз тех «Слепых», «Втируш» и «Тентажилей», которые относятся к начальной стадии Метерлинка, и на которых — даже если признать всю неоцененную их гениальность — сам поэт не мог удержаться, ясно сознавая и чувствуя искусственность и тепличность этой абстрактной поэзии. Но примечательнее всего в этом отношении двухактная пьеса Метерлинка «Чудо святого Антония», поставленная на днях на сцене Драматического театра, который, как можно было подумать, от метерлинковской «неподвижности» и антинатуральности, от метерлинковских фантасмагорий и блеклых цветов заимствовал, то есть делал такой вид, свои якобы новые сценические формы.

{98} «Чудо св. Антония» — это трагикомедия, в которой чувствуется переоценка Метерлинком собственных «ценностей». В «Чуде св. Антония» изображается св. Антоний Падуанский, известный, так сказать, католический «патрон», пришедший воскресить некую семидесятисемилетнюю Ортанс. Она лежит в гробу, Антоний же ждет смиренно, как и подобает христианскому святому, у входа в сени, пока его впустит благочестивая служанка, моющая пол. Но она не решается доложить господам, сидящим как раз в это время за поминальной трапезой, и вполне, в простоте своей католической наивности, веруя в то, что Антоний и есть Антоний, а не кто другой, просит его сходить за водой и, не прерывая своей работы, явно показывает, какую второстепенную роль даже в глазах завзятой и пламенно верующей католички играет религия, когда рядом — грубое, простое, житейское дело. Затем выходят один за другим сотрапезники. Это, разумеется, скептики. Они просто не верят в то, что перед ними св. Антоний, а полагают, что это обманщик, шарлатан, сумасшедший. Не верит и кюре. Почему ему верить? Разве он лучше, чем кто-нибудь другой, не знает, что чудеса фабрикуются? Что настоящие чудеса, составляющие основу церкви, относятся к временам давно прошедшим и что в этом именно своем качестве, не подлежа ни проверке, ни повторению, они и являются надежной опорою церковного учения? Наконец, по совету доктора, во избежание скандала, св. Антония проводят к покойнице, святой произносит несколько слов, и усопшая встает, сердится, что впустили босого странника, и затем остается с открытым ртом, утратив дар речи от паралича, так как, узнав тайны смерти, она не должна более ни с кем делиться своими впечатлениями. Св. Антония сначала благодарят — довольно кисло, — предлагают ему денег, но когда он заявляет, что дара речи возвратить не может, его начинают бранить. Это шарлатан, обманщик! Зовут полицию. Надевают ручные кандалы. Св. Антоний отправляется в участок.

Второй акт, между нами говоря, грубоват. И брань, и благодарность, и полиция — все это сильно утрировано. Но не в этом дело, и не эти погрешности художественной трактовки меня здесь занимают. Я думаю о том, как мог Метерлинк дойти до своей трагикомедии и что общего между идеологией, религиозным мистицизмом его первоначальных исканий и выводом, который можно, который должно сделать из «Чуда св. Антония»?

А. А. Измайлов заметил в своей рецензии[[120]](#endnote-105), что это, в сущности, сюжет «Великого Инквизитора» Достоевского. Замечание тонкое и остроумное. Но есть одно коренное различие в колорите. «Великий Инквизитор» — трагедия. Когда читаешь эту удивительную {99} главу «Братьев Карамазовых», то находишься во власти трагического ужаса. Когда же читаешь «Чудо св. Антония» Метерлинка, то испытываешь раздвоение духа.

В «Великом Инквизиторе» хлеб одержал верх над святым идеалом, и это трагично. В «Чуде св. Антония» победа «хлеба» вызывает самые противоположные мысли и чувства. Св. Антоний воскресил усопшую. Но для чего? Кому нужна эта старая, эгоистическая, костлявая жизнь? Св. Антоний совершил чудо. Но что положительного, творческого, освежающего внесло это чудо в распорядок жизни? Рационализм Ивана Карамазова безжалостно обесцвечивается и обесценивается легендою об Инквизиторе. У Метерлинка обесцвечивается и обесценивается чудо — таково впечатление, с одной стороны.

В том приеме, который употребил Метерлинк, закончив свою пьесу отправлением св. Антония в участок, я не вижу прежнего Метерлинка, благоговейно проповедовавшего чудо — хотя бы в «Сестре Беатрисе». В ком сохранился религиозный экстаз — я разумею не церковно-христианский, а вообще экстаз мистический, — может ли с таким хладнокровием вывести на посмеяние чудо как явление сверхъестественное, как откровение потустороннее? Мне кажется, нет. Для мистика чудо имеет самодовлеющую ценность, представляет «самоцель» как проявление бессознательного, трансцендентального. «Чудо св. Антония» в изложении Метерлинка доказывает противное — ненужность, бесцельность, антисоциальность чуда. Худо ли, хорошо ли живет буржуазное человечество — вопрос особый, но несомненно, что чудо ему не нужно и вносит только беспорядок в строй его жизни. Тут, разумеется, нет превознесения, апологии здравого жития на основаниях позитивной морали, но точно так же несомненно, что тут нет и превознесения чуда. В «Беатрисе» Метерлинк призывает нас умиляться чуду, восполняющему несовершенство и греховную пустоту жизни. В «Беатрисе» Метерлинк если не клерикал, то идеолог христианства. В «Чуде св. Антония» он обнаруживает социальную пустоту христианской идеологии.

Итак, наши модники, создавая театр абстракции, неподвижности, барельефов, фантастически бледных теней и взяв за надежнейшего руководителя Метерлинка, наткнулись на неожиданный сюрприз: Метерлинк уже не тот. Последняя мода оказалась залежалым товаром… И что же мы увидели? Декорация с глубиной, актеры с бородами, повязанные салфетками, ковыряющие в зубах зубочистками (mon Dieu! какой натурализм!), прислуга с подоткнутым подолом и ведром воды… Никакими барельефами актеры не стояли, говорили обыкновенными голосами и играли обыкновенными {100} реальными приемами — которые актеры получше (гг. Бравич, Грузинский) — и играли получше, а которые похуже (как, например, г. Феона) — те и играли много плоше. Одним словом, было самое обыкновенное представление, какое способен дать немудрящий режиссер, располагающий порядочною труппою. Где же «стилизация»-то? «смерть быту»? театр будущего? Выметены вместе с сором служанкою Виржини?[[121]](#endnote-106)

Теперь рассудите, что получилось. Поставив «Гедду Габлер» с гобеленами, «В городе» — с фотографическим павильоном, г. Мейерхольд ставит Метерлинка совершенно как будто это фарс «Есть ли у вас что предъявить?»[[122]](#endnote-107) Если это раскаяние в своих заблуждениях, слова укоризны умолкают. Ну, погорячился г. Мейерхольд, вообразил себя Наполеоном, а теперь пришел с повинною. «Ныне отпущаеши», тем более, что грех не такой уже смертельный — одурачены немногие, которым не в диковину оказываться в таком положении. Но если это продолжение все того же стремления к оригинальничанию, желание поставить все вверх дном, стать на голову, сказать брито, потому что стрижено, и ждать шума, рекламы, оживленных споров вокруг скромного имени никому не известного г. Мейерхольда?

К пьесе Метерлинка был пристегнут «Балаганчик» г. Блока — очень странное, немножко рассчитанное на дикость произведение. Под видом «балаганчика», очевидно, должно разуметь мир, под обликом Пьеро — шутовскую роль человека. Это должно разуметь, но это не разумеется, потому что символы, уподобления, аллегории, намеки автора так неопределенны, так туманны, так неуловимы, что получается впечатление какого-то танца снежинок. Г. Блок все пародирует и ко всему — включая глупость — относится серьезно. Может быть, потому, в общем, выходит серьезная глупость, на которую публика имела полное право сердиться.

Но я не об этом, не о г. Блоке, очень молодом еще человеке, у которого все-таки есть какая-то милая свежесть, даже в серьезных глупостях. Когда я смотрел на сцене Драматического театра «Балаганчик», мне вдруг представилось, что г. Мейерхольд и иже с ним хотели в символической аллегории потешиться над публикой, которую они вот уже два месяца угощают серьезными глупостями. На большой сцене, какой должна быть сцена настоящего театра, воздвигнут маленький балаганчик. В балаганчике, вытянувшись в одну линию, сидят «мистики», но это не «мистики», а деревянные куклы, в раскрашенных масках, делающие совместные движения, потому что механик, стоя за кулисами, дергает за ниточку. Это парижские «Guignoles»[[123]](#endnote-108), театр «кукол», перенесенный {101} г‑жой Комиссаржевской к себе в театр затем, чтобы уже ни для кого не оставалось сомнения, что она «королева кукол», как рассказывается в одной рождественской сказке. Затем на веревочке выбегает автор, имеющий тот несчастный вид, какой имеет г. Феона, когда играет ответственную роль, что-то пытается сказать, но в эту минуту веревка тянется вверх, как это было предуказано в шутке г. Р‑ва «Калиберда», и слова замирают на его устах.

И наконец, после того, как по сцене маленького балаганчика, воздвигнутого на сцене настоящего театра, прошла процессия ряженых кукол-актеров, напоминающих оловянные фигуры и безропотно делавших соответствующие глупости («parse qu’ils étaient, parse qu’ils étaient tous en plomb»[[124]](#footnote-18) — так поется в «Нитуш»), — после всего этого рождественско-святочного маскарада, говорю я, выходит г. Мейерхольд — Пьеро, с длинным носом, который играет на сопел очке, уныло, бездарно и безнадежно[[125]](#endnote-109).

Таков символический смысл «Балаганчика».

## К. Чуковский Петербургские театры[[126]](#endnote-110) «Золотое руно», 1907, № 2

Быт или не быт? — это скучно. Без быта хорошо, — пусть без быта. С бытом хорошо, — пусть с бытом. Но теперь, когда всякое здание — «декаданс», когда во всех газетах все Яковы Годины — символисты, когда удручают модернизованные вывески, прически, брелоки и чернильницы, театр Комиссаржевской стал кричать фальцетом: «Дорогу Пшибышевскому!» Скучно.

Почему дорогу? Разве остался хоть один еще дантист, который не любит Пшибышевского и не декламирует Бальмонта? Стоит ли из-за одного?

А Георгий Чулков волнуется. Пишет ежедневно: «последнее освобождение», «одряхлевшие души», «искатели нового света». А Мейерхольд верит и ставит Юшкевичево «В городе». Скучно. И его, скучного героя модернизованных дантистов, скучно бранят во всех газетах не как скучного, ненужного, запыленного, а как нового и создающего — пусть и плохого, но нового, пусть и плохого, но создающего. Скучно.

Пишут: «пьеса, (запятая), отрешенная от действия, (запятая), {102} словно нарочно вводится в рамки неподвижности, (запятая), напоминая не ряд психологических переживаний, (запятая), а ряд» и т. д. Мейерхольд… и т. д. Скучно.

Эта скука — декаданс декаданса. Весь декадентский ритуал ушел куда-то по крупинкам. Недосказанность, иллюзионизм, моментализм впечатлений грехом стали там, где взыскуют последнего, строгого и настоящего. Стильность воспринимается как ложь пред лицом этого настоящего. Самоцельность вещей и ощущений — как преступление пред лицом этого настоящего. Декадентская приемлемость всех критериев и правдивость всех правд — как разврат. Извилистая линия декадентского рисунка хочет стать надежной и прямой. Как эпитимью на себя наложили, — ушли от бальмонтовской звучности и феофилактовского бердслеизма. Снова поставили человека лицом к земле, и самые заветные слова теперь: чревный, родящий, изначальный. Бегут в покаянии к дубовым словам Городецкого, отрекаются от рифм, от размеров, от аллитераций. «Настроение» — смешное и презренное слово. «Символ» — не нужен ничему подлинному.

И вдруг из архива берут Пшибышевского и, волнуясь, и брызжа, и споря, ставят с Денисовым-художником торжественно, как что-то самое нужное, самое выстраданное и самое современное, «Вечную сказку». Г‑жа Комиссаржевская — Сонка по-прежнему в патетических местах сметает с лица паутинки, по-прежнему становится на носки и стекленеет перед тем, как повысить голос, г. Бравич — король по-прежнему играет доброго американского дядюшку, артисты помельче усердно стилизуют, и пьеса «Вечная сказка» — это вульгарное переложение уличного Ницше применительно к нравам привычного романтизма — вульгаризуется до ужаса. Но дело не в этом. А в том, и это значительнее всего, что сказку Пшибышевского хотелось у Комиссаржевской понимать в плане, противоположном замыслам автора. Так бунтует душа против декадентского ритуала, что все, преподносимое им, претворяет в антитезу. И «Вечная сказка», и «Чудо святого Антония», и «Комедия любви», и «Трагедия любви» были постигнуты этой жестокой судьбою. Или — словами торжественного г. Чулкова — «над новым театром тяготеет какой-то темный рок».

Впрочем, начну по порядку. «Чудо святого Антония». Пьеса не метерлинковская. Эпатирует буржуа, когда такое эпатирование тоже стало буржуазным. Буржуа не хотят чуда, чудо решительно им не нужно, и когда на земле появляется святой, воскрешающий мертвых, они отправляют его в участок.

Сидишь у Комиссаржевской и, может быть из бессознательного протеста, всей душой присоединяешься к буржуа. Уж слишком {103} патетически обличает их г. Мейерхольд, уж слишком старается показать мистику лицом, говоришь: нет, нет, не надо мне святого Антония! говоришь: нет, нет, будем есть куропаток и боготворить полисмена. Играли Метерлинка, словно бы это Иван Щеглов[[127]](#endnote-111). Подчеркивали остроты, передерживали паузы, ускоряли темп игры до водевильного. Все швы, которые так умно спрятаны у Метерлинка, здесь с какой-то провинциальной откровенностью выпячены наружу. Декорации слишком явно заимствованы у Interieur Художественного театра.

С «Комедией любви»[[128]](#endnote-112) произошло то же самое. Когда это юношеское стихотворение Ибсена в ужасном прозаическом переводе воплотилось в театре Комиссаржевской, я горячо возненавидел и Фалька, и свободную любовь, и новую мораль, и Свангильд — все, что было дорого Ибсену. Ибо и новая мораль, и свободная любовь, и все эти слова, которые (как нелепы они в прозе!) говорит Фальк, как-то фатально связались для меня с извилистыми (ненавистными!) линиями, с модернизованными брелоками, чернильницами, вывесками. И опять-таки вместе с буржуа пьесы хотелось, назло Мейерхольду и этому молоденькому г. Бецкому, который играет Фалька, как Хлестакова, думать: нет, не хочу романтизма, хочу твердого, уверенного быта, хочу спокойствия и традиций. И, боже мой, до чего я на стороне Бравича — Гульстада, доброго американского дядюшки, резонирующего о семейном очаге. На стороне — из протеста, против этих ненужно ритмических речей, ненужно стилизованных одежд, ненужно декадентских декораций. Назло всему этому. Хотим правды, а не стиля, правды, а не ритма, правды, а не подбора тонов, — вот о чем заговорило теперь все европейское искусство, и запоздалость г. Мейерхольда вызывает такое же чувство, как лет десять назад запоздалость Мясоедова, Маковского, Лемоха[[129]](#endnote-113), или запоздалость Аполлона Коринфского. Его творчество импотентно и, как превзойденная ступень, фальшиво по самому своему существу.

С «Вечной сказкой» то же самое. Ненависть к толпе и дешевое высокомерие декадентского романтика заставляет, из присущей нам неподатливости фальшивому искусству, из присущей нам душевной полемики с фальшивым искусством, быть исключительно на стороне темного Канцлера г. Аркадьева[[130]](#endnote-114) и той непросвещенной черни, которая шумит за стенами стилизованного дворца. Не хочу ницшеанства, газетного, уличного; не хочу речей Заратустры из уст г. Бравича, буду с толпой, буду с мещанами, лишь бы не быть с этими декадентами дурного тона!

О «Трагедии любви» Г. Гейберга стыдно писать[[131]](#endnote-115). Ее, устыдясь, сняли с репертуара чуть не после первого представления. {104} Г‑на Мейерхольда кто-то обманул, что эта пьеса — декадентская. А пьеса оказалась просто неумная и скучная. Играя словами «трагедия» и «трагизм», она полагает трагизм любви в том, что «между влюбленными никогда не бывает равновесия», и заставляет гг. Бравича и Мейерхольда[[132]](#endnote-116) поочередно и неоднократно влюбляться в г‑жу Комиссаржевскую и всякий раз испытывать на себе ужас этого «неравновесия». Г. Бравич снова был хорошим американским дядюшкой (на этот раз даже с чемоданами), г‑жа Комиссаржевская снова отметала паутинки с лица, и чтобы хоть немного оправдать свои декорации в стиле царскосельского вокзала, г. Мейерхольд самодержавно выключил из числа артистов добрую половину, а тех, кто остался, умертвил не так, как этого хотел автор. Как — не помню, но не так.

Все же все эти грехи г. Мейерхольда простятся ему за смелую, оригинальную, вдохновенную постановку «Балаганчика».

«Балаганчик» — это изящное богохуление, нежное проклятие мировой пустоте. Блок перебрасывает трагедии, как мячики, и за его вежливым презрением к эмпирическому миру, за его салонной пародией на человеческую комедию есть прекрасное равнодушие отчаявшегося. «Балаганчик» — единственный ведомый мне акт богоборчества в современной поэзии, истинного, а не старающегося, единственное осуществление мистического анархизма, картонная невеста — это страшно. Клюквенный сок — это страшно. «Даль, видимая в окне, нарисована только на бумаге» — это страшно. И улыбаемся от ужаса, и смеемся над своими улыбками. Это очень сложная, очень утонченная эмоция. И стилизация г. Мейерхольда пришлась здесь кстати. Жаль только, что всякая стилизация слишком торжественна, что она исключает улыбку, даже улыбку богохуления, даже улыбку над Невестой из картона и над Автором, привязанным за веревку. Сам г. Мейерхольд с большим тактом играл Пьеро и не сделал ни одного ложного движения, ни одной фальшивой интонации. Зато другие играли либо фарс, либо мелодраму, а г. Феона (Автор) — даже с какою-то цирковою стремительностью.

Публика свистала восторженно.

О «Стенах» Найденова в Александринке ничего не умею сказать. Как-то ровно ничего не запомнилось. Сводни, индивидуалисты, забастовщики, и г. Давыдов, и г‑жа Шаровьева, и г. Федотов — все на своих местах. Идеальный Артамон рвется из «Стен», идеальная Елена рвется из «Стен», а что с ними сделалось дальше, бесконечно к этому равнодушен. Напрасно г. Ст. Яковлев играет Артамона, эта роль целиком создана для г. Федотова, а впрочем, пусть играет Ст. Яковлев. Все равно.

{105} В Новом Василеостровском театре шла с успехом пьеса Осипа Дымова «Долг». Это странная и часто умелая смесь Зудермана, Чехова и еще кого-то, по-зудермановски все помешались на одном слове: «долг» (у того: «честь», или: «родина»), и только и делают, что говорят о долге. По-чеховски тона мягки и юмор любовный. Но был еще кто-то, и он значительно удешевил пьесу, единственным оправданием автору да послужит то, что пьеса написана четыре года назад.

## Влад. Азов Театр Комиссаржевской. «Трагедия любви» Гейберга[[133]](#endnote-117) «Речь», 1907, 11 января

Четыре акта «внутреннего» диалога. Демонстрируется трагедия любви, неизбежная трагедия, ибо сначала любишь, а потом уже начинаешь искать объект для своей любви. Если бы был еще критерий, но критерия нет, и объект подсовывается неведомым. Это лежит в самой природе любви, которая рождается в тайниках тела, а духом только прикрывает свое неприглядное лицо. Любовь убивает. Иди того, кто любит. Или того, кого любят. Или третьего, постороннего, — как шальная пуля. Мысли норвежского писателя значительны и глубоки, значительнее пьесы, которую он написал, чтобы облечь их в плоть и кровь.

Трагедия любви в «Трагедии любви» построена на разнице темпераментов любящих. Карен любит, как Кармен. Это не для каламбура. Краузе — как культурный человек, у которого любовь не заглушает других потребностей души. Карен — непрерывная экзальтация плоти. Краузе — любовь-симпатия, любовь-уважение, любовь-дружба. Карен — ложе. Краузе — очаг. Я не знаю, почему в результате Карен должна была зарезаться, да еще столовым ножом, которым только что чистила грушу, да еще за портьерой, да еще в присутствии мужа? Не разберешь, что тут от Гейберга и что от Мейерхольда. Я думаю, что психологическая драма могла бы остаться до конца психологической. Столовый нож — не развязка и не указание на разрешение проблемы. Скорее это психопатологический случай.

В «Трагедии любви» есть и третье действующее лицо. Это — Гадельн, поэт, бродяга и философ. Это он открывает Карен глаза на трагедию любви. Неведомое ею подсовывает Карен, когда страдания ее достигают наивысшего напряжения, а экзальтация {106} ее — наивысших пределов. До физического падения дело не доходит, но морально она отдается ему. И отсюда — прямая дорога к ножу-избавителю. Грешный человек, я плохо понял, что такое Гадельн — простой ли рупор для философии автора или тот третий, без участия которого трагедия любви не дозревает. Г. Мейерхольд изображал Гадельна кретином, сутулым, унылым, деревянным.

Изобразительные способности г. Мейерхольда не разнообразны. И я не знаю, что в Гадельне от автора и что от г. Мейерхольда. Далеко Норвегия!

Странное впечатление оставляет пьеса Гейберга. Интересная и значительная тема, захватывающее начало и полное бессилие в конце.

«Внутренний» диалог — хорошая вещь. Но когда «внутренний» диалог вытиснут, надо скорее ставить точку и давать занавес. Нельзя вино новое вливать в мехи старые и психологическое поползновение укладывать в тяжелые рамки пьесы в четырех действиях, с завязкой, развязкой и столовым ножом под занавес.

Г‑жа Комиссаржевская местами волновала[[134]](#endnote-118), г. Бравич играл умно. Как осенний дождь, скучен и однообразен был злополучный Мейерхольд. Публика кричала ему «громче!». Суфлеру никто не кричал «тише!», и некоторые сцены при Комиссаржевской с г. Бравичем я прослушал два раза[[135]](#endnote-119).

## Зигфрид Эскизы[[136]](#endnote-120) «Санкт-Петербургские ведомости», 1907, 24 января

В понедельник над зрительным залом театра Комиссаржевской витала тень Ибсена. Конечно, для нее это было довольно привычное занятие, потому что ни один театр в Петербурге за все время своего существования не воздал в такой степени дани благоговения перед великим норвежским поэтом, как театр Комиссаржевской, в два с половиной года поставивший пять пьес Ибсена[[137]](#endnote-121). Но третьего дня тень поэта должна была испытывать особенное удовольствие, потому что со сцены на нас смотрело нечто новое, нам дано было испытать доселе неизведанное эстетическое наслаждение, шло в первый раз никогда раньше в России не дававшееся одно из ранних произведений Ибсена, «Комедия любви», занимающее в порядке его творчества седьмое место и появившееся на свет в 1862 году, когда его {107} автору было тридцать четыре года. С тех пор прошло сорок пять лет, сам творец его успел умереть, а мы только теперь знакомимся с этим оригинальным произведением, насквозь пропитанным большою силою чувства. И мне кажется, что минует бесконечный ряд лет, не один раз поколение сменит поколение, а «Комедия любви» останется таким же живучим созданием и что все мысли, все идеи, в ней высказываемые, направлены против одного из самых прочных человеческих установлений — брака в том виде, как он отлился в обществе, безразлично, какой эпохи и какой страны. А около этого вопроса всегда будут кипеть самые ожесточенные противоречия.

«Личность, из-под пера которой вышла “Комедия любви”, заслуживает палочных ударов, а не пособия».

Такова была та милая резолюция, которую один из государственных людей положил на прошение Ибсена, поданное для исходатайствования, ввиду крайней нужды, соответствующего пособия. И как хорошо, что эта резолюция дошла до нас! Ибо она ярче всего прочего характеризует неистовое волнение, поднявшееся в норвежском обществе, когда появилась «Комедия любви».

Из‑за чего же возник весь этот шум? Еще бы! Общество живет себе спокойной, инертной жизнью да знай блюдет свои различные установления, чтобы, сохрани Бог, какой-нибудь дерзкий не вздумал подрывать их прочность. Вот, например, брак. Уже спокон века признано, что брак есть нечто самое святое и незыблемое. И вдруг является писатель, который откровенно, дерзко заявляет, что брак — вовсе уж не такая священная вещь и что вообще совсем не в этом дело. Брак есть лишь «Комедия любви», издевательство над действительно святым и свободным чувством и в этом качестве отнюдь не заслуживает ни одобрения, ни уважения, ни тем более поощрения.

Ну как же тут было не восстать и не забросать поэта камнями?

Теперь, спустя сорок пять лет, мы смотрим пьесу и не ждем, чтобы откуда-нибудь раздался хотя бы даже одинокий голос протеста. Может быть, потому что Ибсен не наш и притом несовременен, а может быть, и это скорее всего, потому, что прежняя чисто филистерская точка зрения на брак нами оставлена, на многое в этой области мы уже научились смотреть совсем иными глазами. И потому все, что говорит Фальк, а в этом лице к нам обращается сам Ибсен, воспринимается нами с полнейшим сочувствием, прославляя любовь как нечто светлое, могучее, свободное, Фальк негодует, что люди именно с этим святым чувством обходятся так, точно оно — самый заурядный предмет домашнего обихода: «У нас любовь в науку скоро обратится, давно {108} быть страстью перестав, у нас любовь, скорее, ремесло, — гордится, что цех имеет свой флаг и свой устав». Главное, против чего мечет свои стрелы Фальк, это, во-первых, принижение, которому подвергается человек, вступающий в брак, так как тут он немедленно утрачивает свою духовную свободу, первейшую драгоценность в жизни, во-вторых, то море пошлости, в которое точно окунается пара влюбленных. Вместо того, чтобы уйти от мира, предохранить сокровище своей любви от непосвященных взоров, они, наоборот, условиями сложившейся жизни обязаны выставить его напоказ, глядите, мол, все: мы, такой-то и такая-то, любим друг друга, мы — обручены и тогда-то наша свадьба, приходите поплясать. Какая в самом деле вопиющая пошлость! Ну какое кому, в сущности, дело до того, что X и Z влюбились друг в друга? Предоставьте их на волю судьбы, любовь — свободна, а потому все, отдавшиеся ей, должны быть также свободны. Но нет, как же можно! Сейчас же составляется целый хор из бабушек, тетушек, родителей, всех родственников и свойственников и каждый норовит сунуть свой длинный нос туда, куда совать совсем бы и не следовало. Создается вокруг влюбленных какая-то удушливая атмосфера. «Попробуй, — говорит Фальк, — миновать китайскую с ней <любовью> стену — не по обычному пустынному пути, а по волнам свободы с ней умчаться, — в ее негодности вам будут все ручаться: в ней нравственности аромата нет, законности утрачен весь букет!»

Брак — могила любви, сказал кто-то. И, должно быть, для нашего времени в этом коренится печальная истина. Есть что-то, какое-то таинственное, внутреннее несовершенство в установлении брака, которое срывает с него душистый венок поэзии, украшающий голову влюбленных. Годы идут, и люди понемногу начинают замечать, как из венка исчезают один за другим прекрасные розы, уступая свое место лишь колючим шипам. Отчего это? Может быть, тут виновато бывает несходство натур, что угадать при вступлении в брак решительно невозможно, а может быть, дело просто в самом существе любви, которая вспыхивает между двумя людьми всегда на срок, более или менее короткий. И это чувствовала Свангильд, когда, при первом же посеянном сомнении, сказала Фальку, отказываясь от него: «Наше солнце пусть мгновенно погаснет, в полном блеске, словно метеор!.. Мы не дадим любви своей весенней, страстной зачахнуть, одряхлеть, лишиться красоты; пускай умрет, какой жила — прекрасной!..»

Разыграна «Комедия любви» была в высшей степени нелепо. Хотя на этот раз и отказались от давившей наш мозг стены на авансцене, хотя и дали, наоборот, большую глубину, распланировали {109} сад, показали на заднем плане норвежский пейзаж, хотя и оставили в покое ассирийские, греческие и другие барельефы и постарались играть пьесу Ибсена в простых, естественных, жизненных тонах, — но дело от этого ничуть не выиграло. Как это ни странно, но г. Мейерхольд обнаруживает решительное пристрастие к фарсу и лавры Казанского[[138]](#endnote-122), видимо, не дают ему спать. В «Комедии любви» исполнитель роли Линда, молодого студента-теолога, довольно неожиданно оживил мои воспоминания совсем из другой области. Я долго соображал, на кого похож этот белобрысый Линд с утрированно-глупым лицом, с утрированно-семенящей походкой и пискливым голосом, и наконец сообразил: да ведь это же — Аякс из «Прекрасной Елены» и точно в таком виде, как его изображал года два назад один опереточный простак не то в «Буффе», не то еще где-то[[139]](#endnote-123). Вот так штука! И он не один был таким «вкусным», как выражаются художники, опереточным пятном: вполне под пару ему оказались также и все те артисты, которые, за неимением собственных талантов, показали лишь вполне добросовестное выполнение всех предначертаний г. Мейерхольда. Потому что талантливые люди, как г. Бравич — коммерсант Гульстад и г. Грузинский — пастор Строман, слава Богу, играли так, как им подсказывало их собственное артистическое чутье.

Оттого что режиссер, толкуя «Комедию любви», впал в фарсовый тон, получилось измельчание самой пьесы и развенчание ее главного героя. Почему г. Мейерхольд думает, что таких самых обыкновенных людей, как Линд, Стювер, Анна, фрекен Шэре, необходимо было обратить в идиотов? Разве от этого выигрывает в своей глубине личность Фалька? Наоборот, она только проигрывает. Раз все окружающие — дураки, а один среди них выделяется, это еще не очень большая честь для него. И Ибсен изображал в своей пьесе совсем не то: он вывел здесь самых обыкновенных людей, каких тысячи, из которых состоит все общество и которые могут быть во всех отношениях порядочными людьми, но… без орлиного полета. Если у человека нет такого полета, это еще не значит, что он дурак. И среди таких людей появляется Фальк, натура широкая, дух с могучими крыльями, человек большого протеста, и чем менее нелепыми будут окружающие его люди, тем сильнее окажется величие души Фалька. А в театре Комиссаржевской страшно принизили, окарикатурили общество и не заметили, что соответственно измельчили личность Фалька. Грустно, но это так.

Справедливость требует отметить, что г. Бецкий, который был столь неудачным Беллидором в «Сестре Беатрисе», здесь, играя Фалька, сделал все, что оказалось в его средствах.

{110} Не понимаю, что происходит с г‑жой Комиссаржевской[[140]](#endnote-124). Она играла Свангильд, эту «деву-лебедь», и не дала ни одного яркого момента, даже в такой сцене, как заключительная второго акта, когда Свангильд бросается в объятия Фалька, восклицая: «Берите ж всю меня — на радость и на горе! Расцвел наш сад… моя весна пришла!»

## Смоленский Драматический театр. «Комедия любви» Г. Ибсена «Биржевые ведомости», 1907, 24 января, утр. вып.

Декорация — в стиле сомовской виньетки[[141]](#endnote-125). Влево очень красиво зарисованная роща с деревьями и кустарником на холмике, где цветы и травы схвачены смелыми и сочными пестрыми пятнами.

Вправо переплет галереи, с узкими колонками, как бы из цветочных гирлянд.

Беседка-галерейка в гирляндах того условно-романтического стиля, какой принят иллюстраторами «Поездок на острова любви» и устроителями балов в зимних садах…

В целом — впечатление легкой и ласкающей глаз акварели, на этот раз положительно не лишенной красоты, кстати сказать, на этот раз сцена углублена, и актерам можно не толкаться на краешке ее, у самой рампы.

Чтобы не создался диссонанс, надо быть этой легкой картинке без людей. Или на ее фоне должны появиться пастухи и пастушки и воздушные фигурки из фарфора или с картин Ватто.

Но поднимается занавес, и все эти фигуры гг. Бравича, Любоша, Грузинского кажутся тяжелыми в этих воздушных очертаниях пейзажа.

Точно начатую женскою рукою акварель продолжила и украсила людскими фигурами мужская рука, перед которой была палитра с масляными красками.

С ощущения этого диссонанса начались вчера слагаться впечатления зрителя в этом театре «стилизации».

Даже женские фигуры в воздушных платьях с кринолинами не казались соответственными взятому художником декоративному фону.

О том, что эта изысканная роскошь нарядов, — может быть, и действительно выдерживающих характер мод богатых кругов {111} Христиании 60‑х годов, — ничуть не шла к реальному смыслу пьесы, к семье скромной вдовы чиновника, содержащей кучу жильцов, — об этом едва ли нужно делать замечание.

Театр, руководимый г. Мейерхольдом, уже успел прославиться совсем исключительной непринужденностью отношений не только к ремаркам автора, но даже и к тексту.

Здесь нет бога, кроме Мейерхольда.

Как играли «Комедию любви»?

В Драматическом театре каждый раз играют по-новому.

В «Беатрисе» и «Вечной сказке» был барельеф.

В «Норе» была настоящая, умная и трезвая, сценическая игра.

«Балаганчик» дал игру марионеток, и чем актер деревяннее подражал действиям Петрушки, тем он был ближе к совершенству.

В «Комедии любви» можно было подметить некоторую «стилизацию» разве у г‑жи Комиссаржевской.

Вместо того чтобы дать разнообразие чувствований дерзновенной Свангильд, выразить весь пламень ее идейного порыва, артистка усиленно подчеркивала центральное в Свангильд — глубокую сосредоточенность на мысли.

Отсюда — вечно задумчивое, серьезное лицо, тихий шаг, тихий голос, постоянное прислушиванье издали к речам Фалька.

Настоящая артистка располагает несравненно большими средствами для внутренних обнаружений. В г‑же Комиссаржевской, которой всегда присущи были все эти средства, странно видеть добровольное отрешение от этих данных.

Это то же, как если бы даровитый писатель поставил себе задачей написать бесцветный рассказ.

Только в последнем акте более или менее живые нотки зазвучали в голосе г‑жи Комиссаржевской.

В остальном это был бессильный, вялый образ женщины в причудливом костюме и парике, образ, от которого в памяти не останется никакого следа.

Из других исполнителей только на г‑же Филипповой[[142]](#endnote-126) чувствовался след «барельефной» игры. Она выступала «величаво, словно пава», и напоминала мольеровских жеманниц.

Все остальное играло в самых обыкновенных тонах. И вот, когда труппа предстала во всех своих нормальных силах, без пускания пыли в глаза, — она дала, как преобладающее, только впечатление бездарности.

Так, великаны, слезшие с ходулей, оказываются всего лишь мальчиками с детскими, иногда дерзкими лицами.

{112} У г. Бравича вышла интересной только сцена последнего объяснения с Фальком и Свангильд. В целом фигура Гульстада вышла нехарактерна.

Как реальный актер, недурен был г. Грузинский (пастор), но до чего тяжела его фигура на фоне, взятом для пьесы!..

Г. Бецкий, может быть, недурной актер на характерные роли, вовсе не годится в Фальке.

Фальк — орел, сокол, огонь, Мефистофель любви.

Его слова летят, как искры от кремня.

В нем — обаяние и красота силы, идейности, порыва, веры.

Должно чувствоваться, как он головою выше всего, что стоит кругом него.

Если бы на месте Бецкого был актер со средствами Фалька, — не пришлось бы транспонировать остальные фигуры на слишком низкие ноты, — на степень фарсовых карикатур.

Такую карикатуру давал г. Лебединский. На самом деле он должен был дать просто характерную фигуру влюбленного.

Во всем окружающем Фалька должен быть элемент пошлости, но нет никакой надобности в фигурах из оперетки или «Невского фарса».

Пьеса Ибсена, дающая серьезный, философический материал зрителю, вылилась в тона скучного резонерства.

Вышло, во всяком случае, не то.

Искусство село между двух стульев. Какая неудобная поза!

«Комедия любви» прошла при холодной температуре. И в первый раз театр при премьере был значительно неполон.

## Г. Чулков Театр В. Ф. Комиссаржевской. «Свадьба Зобеиды». Драматическое стихотворение в 3‑х действиях Гуго фон Гофмансталя, пер. О. Н. Чюминой[[143]](#endnote-127) «Товарищ», 1907, 13 февраля

Гуго фон Гофмансталь мало известен русской публике, хотя в современной немецкой поэзии он занимает одно из первых мест наряду со Стефаном Георге. Я не поклонник его изысканной литературы, но, желая быть справедливым, должен признать красоту и совершенство его произведений. Несмотря на то, что Гофмансталь наш современник, хочется верить, что его творчество характерно для конца XIX века, {113} а не для XX; хочется верить, что это опьянение формальным изяществом и аристократической утонченностью — не последнее слово поэзии: рождается надежда, что декадентский эстетизм лишь антитезис тенденциозной литературы и что результатом этой борьбы будет новое синтетическое движение в поэзии, равно свободное и от тенденциозности, и от эстетизма. Мы стремились, по завету Верлена, освободиться от литературы для музыки, но, кажется, наступает время, когда музыка в известном моменте сольется с жизнью, поэтическое творчество станет воистину *действием*, поэтическое произведение — событием.

«Свадьба Зобеиды» написана в 1898 году. Это «драматическое стихотворение» пленяет своим ритмом, своими красками, своим сосредоточенным лиризмом. Его тема — неутоленная любовь доверчивой и слепой души. Героиня пьесы, Зобеида, идет-бежит по тропинке к темному и опасному колодцу, мечтая, что там раскроется прекрасное озеро и солнце, в нем отразившееся, но вместо желанной мечты — смерть. Зобеида покидает своего великодушного мужа, чтобы встретить своего «милого возлюбленного», который «клялся ей когда-то». Но ее «возлюбленный» Ганем давно забыл ее и предается темной похоти, оспаривая у своего отца, как добычу, сладострастную Гюлистану, вдову корабельщика. Зобеида бежит прочь от сладострастия, но уже не в силах любить любящего мужа. Она бросается с высокой башни и умирает.

Пьеса переведена О. Н. Чюминой. Многоопытная и талантливая поэтесса и переводчица сделала многое, чтобы сохранить поэтический характер подлинника, но, разумеется, никакой перевод не может заменить оригинала.

Гофмансталь очень подходит по характеру своего дарования к той режиссерской манере, которая преобладает в постановках Вс. Эм. Мейерхольда. И Гофмансталь, и Мейерхольд увлекаются пластикой и красивостью. Им нравятся ритмические жесты, изящные позы, причудливые линии и краски. И тот и другой не ведают, что значит буря и ужас, и даже смерть представляется им, как тихий сон.

Даровитый, подающий большие надежды художник Анисфельд создал для «Свадьбы Зобеиды» интересную обстановку[[144]](#endnote-128). Краски, в которые влюблен Анисфельд, на мой взгляд, совпадают с настроением этой восточной лирики, претворенной в душе европейца Гофмансталя.

Прекрасна была В. Ф. Комиссаржевская в роли Зобеиды. Это можно было заранее предсказать. Душа, безмерно жаждущая любви и любовной страсти и оскорбленная безжизненной жизнью, ее мертвыми масками и холодными руками, которые убивают своим прикосновением и тело и любовь, — вот тема В. Ф. Комиссаржевской. {114} В этой теме артистка чувствует себя царицей и по праву владеет сердцами зрителей[[145]](#endnote-129).

Живописен был г. Аркадьев в роли Хораба, мужа Зобеиды. Г‑н Бравич (Шальнассар) создал образ старика сладострастника, над которым уже веют черные крылья смерти и который, задыхаясь, пьет последнюю чашу похоти.

Ганема играл г‑н Любош; Гюлистану — г‑жа Иолшина. Если не ошибаемся, это первая крупная роль в этом сезоне, в котором выступает г‑жа Иолшина.

Насколько можно судить по одной роли, у г‑жи Иолшиной есть дарование, и она не грешит дилетантизмом, которым грешат иные молодые артистки этого театра.

На афише значится, что пьесу ставили Б. И. Анисфельд, Ф. Ф. Комиссаржевский[[146]](#endnote-130) и В. Э. Мейерхольд. Общий тон постановки свидетельствует о том, что театр с уверенностью утверждает те эстетические принципы, которые были уже провозглашены им (главным образом — постановкой «Сестры Беатрисы»). Это, конечно, хорошо с формальной стороны: мы имеем все-таки опыт театра, освободившегося от рутины, но не могу не пожелать еще раз того, чтобы театр вышел из заколдованного круга не только старого «быта», но и нового «эстетизма»: пусть театр поведает нам об ужасах жизни, пусть он раскроет последние страшные темы, пусть он поведет нас к великому, последнему всемирному мятежу…[[147]](#endnote-131)

## П. Конради Драматический театр. «Свадьба Зобеиды», драматическое стихотворение в 3‑х действиях Гуго фон Гофмансталя, пер. О. Н. Чюминой[[148]](#endnote-132) «Биржевые ведомости», 1907, 13 февраля, утр. вып.

По прямой реальности образов и манере письма поэму Гофмансталя можно сравнить с лесковскими легендами, вроде «Совестного Данилы» или «Льва старца Герасима».

Это — такая же стилизация данного в «Тысяче и одной ночи» быта, как стилизован у Лескова первохристианский быт, с тем же любовно-тщательным вкрапливанием куда можно пестрой и яркой мозаики характерных национально-религиозных черточек.

{115} Такая стилизация зачастую бывает менее интересна и художественна, чем тот материал, на почве которого она возникла. Но «Свадьба Зобеиды» — из числа удачных опытов в этом роде.

Драма самой Зобеиды — драма беззаветной, всеисчерпывающей любви, которая питает душу и жизнь восточной женщины, как масло питает лампаду.

Зобеида отдана в жены богатому купцу Хорабу за долги своих родителей, оторвавших единственное дитя от своего сердца. Хораб же воображает, что она пошла за него добровольно и с радостью.

Оставшись одна перед господином своим, она горестно слушает его кроткие и страстные речи и вдруг, почуяв в нем доброго человека, раскрывает свою подневольность и свою давнюю тоскливую любовь к молодому Ганему, сыну Шальнассара, который, по бедности своей, не мог взять ее в жены. Она молит мужа не требовать сейчас от нее того, что навеки отдано другому, а Хораб, добродетельный звездочет и ученый, великодушно раскрывает перед ней дверь: «Иди куда хочешь».

Одна-одинешенька, глухой ночью, по тьме и грязи переполненных разбойниками и одичалыми псами улиц, бежит возрожденная к жизни Зобеида к возлюбленному Ганему.

Здесь, в богатом жилище торговца коврами и ростовщика Шальнассара, ее поражает ряд грязных обманов Ганема — «раба любви», смотрящего на нее как на «бабу, которая сама лезет». Но лишь отвратительная сцена кровавого его раздора с родным отцом из-за обладания сладострастной Гюлистаной наносит последний, смертный удар любви и ослеплению Зобеиды.

Она вновь бежит к Хорабу и с высоты его башни сбрасывает вместе с телом всю низость внезапно раскрывшейся пред нею человеческой пошлости, перед смертью поняв и полюбив чистую душу своего безутешного мужа.

Произведение Гофмансталя менее всего «символично» в современном, узкоспециальном смысле этого слова. Для этого в нем слишком много страстно и буйно проявляющей себя тяжеловесной плоти.

Тем не менее на хитроумных подмостках Драматического театра «Свадьба Зобеиды» вышла *более всего* «символичной». По обыкновению, тут боролись, заслоняли и портили друг друга символические затеи г. Мейерхольда, бытовая стилизация автора и реальный драматизм артистов.

Символизм г. Мейерхольда, — вообще говоря, запоздавший лет на десять, — дал приятное сочетание тонов в декорациях и костюмах ценой превращения бытовой пьесы не то в живые картины в стиле ассирийской стенописи, не то в пластический балет пополам {116} с мелодекламацией. Ассирийскую стенопись до конца «поддержал» один г. Аркадьев, добросовестно лепившийся «на фоне» стены с согнутой в виде гусиной шеи рукой, так что не всегда разберешь: нарисован он на стене или все это «нарочно». «Балет» очень мило изобразили в ряде скульптурных поз г‑жа Иолшина (Гюлистана) и г. Любош (Ганем). Но и они частенько «изменяли» Мейерхольдовым заветам, проникаясь, по «скверной» привычке, живым драматизмом пьесы[[149]](#endnote-133).

Зато г‑жа Комиссаржевская (Зобеида) просто из рук вон плохо поддается гипнозу нового Свенгали[[150]](#endnote-134). Умирая голосом в течение всего действия с ей одной свойственным художеством, она еще боялась шевелиться в первом акте, но как только дело дошло до драмы — «пошла писать губерния»: Комиссаржевская ожила, а г. Мейерхольд увял и поблек, как осенний лист.

А тут еще автор так и «подкладывает» нашему «символисту»: твердо зная роль, ослепительно чистая Зобеида, шурша прелестнейшим, с иголочки, голубым покрывалом, кричит, что собаки разорвали на ней одежду, что она падала от страха и усталости, что ее ограбили разбойники…

Г. Бравич, наверное записанный своим символическим режиссером в разряд «безнадежных», с начала до конца остался верен Гофмансталю, живо и сочно изобразив устрояющего для себя Магометов рай на земле старика Шальнассара.

Впрочем, в утешение г. Мейерхольду можно смело сказать, что все «вышло» хотя и нехудожественно, но, в общем, «очень, очень мило» и, главное, без всяких «потрясений». Того же, вероятно, мнения была и многочисленная публика, ожесточенно вызывавшая артистов и режиссера.

Перевод г‑жи Чюминой сделан, как всегда, весьма гладко и добросовестно, хотя вряд ли в стиле подлинника.

## Ч. <Г. И. Чулков>[[151]](#endnote-135) Театр В. Ф. Комиссаржевской. «Жизнь Человека», представление в пяти картинах с прологом, соч. Леонида Андреева «Товарищ», 1907, 24 февраля

Бывают такие пьесы, повести и стихи, которые как-то выходят за пределы литературы; такие произведения искусства приобретают значение событии. {117} Тогда не хочется говорить о том, хорошо или дурно это произведение с формальной стороны, совершенно оно или нет, красиво или безобразно. Мы уже вступаем в ту область, где искусство таинственно сочетается с жизнью. Новая драма Леонида Андреева «Жизнь Человека» является для меня таким событием, таким *опасным* опытом.

Пролог — «Некто в сером, именуемый Он», — обращаясь к зрителям, говорит: «И вы, пришедшие сюда для забавы, вы, обреченные смерти, смотрите и слушайте: вот далеким и призрачным эхом пройдет перед вами, с ее скорбями и радостями, быстротечная жизнь человека». Это непосредственное обращение к зрителям вводит нас неожиданно в ту область, где искусство перестает быть эстетическим феноменом и превращается в некоторое откровение. Для созидания такого произведения есть две возможности, два пути: один путь — путь высокой искушенности и последней мудрости; другой — путь непосредственного, стихийного, безумного устремления. Этот второй путь избрал Леонид Андреев. В пьесе «Жизнь Человека» я не столько вижу мастерскую «стилизацию лубочной литературы»[[152]](#endnote-136), сколько опыт преодоления искусства, желание непосредственно постучаться в душу того, кто пришел для забавы, но все же умрет, умрет, умрет…

На этот раз я готов расточать хвалы театру В. Ф. Комиссаржевской и режиссеру Вс. Эм. Мейерхольду. Театр *органически* слился с замыслом и художественной манерой Леонида Андреева. Это тем радостнее, что известный шаблон этого театра побежден новой обстановкой[[153]](#endnote-137).

Начинается «представление» беседою Старух. В глубокой тьме возникает луч света, и мы видим силуэты этих серых женщин, притаившихся, как мыши. Быть может, это кумушки-соседки пришли потолковать о муках матери и рождении человека; быть может, это Парки — Вершительницы судеб; быть может, ведьмы, что грезились когда-то безумному Гойе…[[154]](#endnote-138). Но несомненно только одно: «жизни мышья беготня» тревожит сердце, и мы ждем приговора. И вот рождается Человек. «Некто в сером» свидетельствует об этом, в руке его вспыхивает свеча, и желтое пламя озаряет его «крутой подбородок, твердо сжатые губы и крупные костистые щеки». «Мы уходим, но мы опять придем!» — кричат старухи и ускользают зигзагообразными движениями, пересмеиваясь. Но вот зажгли лампу, пришел отец Человека и родственники: началась «трезвая» жизнь: «… молодые люди фыркают. Пожилая дама строго смотрит на них». В душе рождается вопрос, *настоящие* это люди или нет; потом — второй вопрос, *настоящее* это сомнение в их подлинности или нет; потом — третий {118} вопрос, *настоящее* это сомнение в подлинности сомнения или нет, и т. д. до бесконечности…

Во второй картине мы слышим голос Голода и Страсти. При ярком дневном свете они кричат и богохульствуют, хохочут и пляшут, по-детски плачут и по-детски вызывают на бой Неизвестного. И опять этот «Некто в сером» держит в окаменелой руке ярко пылающую свечу.

Но вот притекло богатство, и Человек в большом доме устраивает бал[[155]](#endnote-139). Вспоминается «Балаганчик» Александра Блока, двигаются деревянные фигурки, сидят у колонн как будто настоящие гости, старательно танцуют молодые люди и старательно пиликают музыканты. Приходит Человек с женой, его друзья, его враги, и все кружится в непонятном кошмаре, который обычно называют «жизнью».

В четвертой картине Человек держит в руках «паяца с глупой и милой рожей». «Но какой он оборванный, — говорит Человек, — точно из сотни битв вырвался он, но все так же смеется и все так же краснонос. Ну, позвени же, друг, как ты звенел прежде. Не можешь, нет?» Но паяц уже не может звенеть: у Человека несчастье — он разорился и ребенок его умирает. И вот опять начинается тяжба Человека с Неведомым. Цензура вычеркнула молитву-спор Человека[[156]](#endnote-140), *но*, в сущности, этот спор так сентиментален, так лишен остроты и яда, что он представляет не слишком большую опасность для мироздания, и если бы ангелы небесные заняли в Петербургском цензурном комитете соответствующие должности, они, вероятно, не посягнули бы на текст андреевской пьесы.

Но вот приходит наконец и сама Смерть. Она затащила Человека в кабак и бросила его посреди пьяниц. Все дрожит как в лихорадке: люди, стулья и потолок. Все плывет и качается, как на волнах. Густая, черная кровь тяжело катится по жилам. И когда подходит к сердцу, все падает и становится страшно. Да! Это уже не «литература»! Перед нами не поэт, «заматерелый» в дерзновениях, а простой человек, воистину познавший ужас и отчаяние: таков Леонид Андреев.

Огромные, красные костры возникают в душе. На них горят люди. «Противно пахнет горелым мясом». Черные тени кружатся вокруг костров. Они пьяны, эти тени. «Прелестная женщина» целует одного из пьяниц в губы. «От нее пахнет мускусом», но, в сущности, она «старая беременная змея». Да! Это уже не «литература»!

Потихоньку входят Старухи в серых покрывалах, незаметно заменяя собой тихо уходящих пьяниц. Вмешиваются в разговор. Наконец, они начинают кружиться вокруг Человека, напевая под музыку и манерничая. Они повторяют движения девушек в белых {119} платьях, танцевавших на балу. Но тише! Человек умер! А Старухи бешено носятся вокруг мертвеца, топая ногами, визжа и смеясь.

Спектакль оставляет такое цельное впечатление, что нет желания разбираться в технических частностях постановки; отмечу только талантливый замысел «бала» с огромными белыми колоннами, уходящими во мрак, и великолепную идею давать на сцене одно освещенное пятно, где происходит главное действие, в то время когда вокруг «нет стен» и царствует глубокая тьма[[157]](#endnote-141).

Роли были удачно распределены. Г. Аркадьев (Человек) был хорош во втором акте, когда слепой голод и слепая страсть волновали душу заблудившегося Человека.

Г‑жа Мунт заставила поверить, что она воистину настоящая актриса: она должна была быть женщиной-женой, и только женщиной-женой, и она сумела воплотить этот образ верной подруги.

Г. Бравич умно читал свой трудный монолог Неведомого в сером.

Спектакль имел шумный успех. Автору была послана приветственная телеграмма.

## А. Блок О драме[[158]](#endnote-142) «Золотое руно», 1907, № 7 – 8 – 9

Несмотря на то, что прошло много времени со дня появления «Жизни человека», до сих пор трудно писать об этом произведении. Не говоря о том, что оно необычайно ново само по себе, оно еще, сверх того, ново для самого Л. Андреева и резко отличается от остальных его вещей. Произведение, названное только «представлением в пяти картинах с прологом», носит на себе признаки той сильной драматической техники, которая не снилась сверстникам Андреева и неизмеримо превосходит в этом отношении не только «К звездам», где слишком бледна тень Ибсена, но и «Савву», произведение горьковского пафоса. С другой стороны, кажется, что «Жизнь Человека» написана писателем неопытным, даже начинающим — до такой степени несовершенна еще ее техника и так первобытно чувство автора, как будто впервые открывающего глаза на мир.

Но за этой первобытностью скрывается мудрость. Как будто не в первый раз открываются глаза, глядящие на мир, ибо нет в этом взоре ничего ужасного, крикливого, растерянного, ребячливо-слюнявого. Лицо автора, скрытое за драмой, напоминает лицо Человека, {120} героя драмы; так же, как у Человека, у автора нет ни того раздирающего крика, который неизменно образовал до сих пор пафос почти всех произведений Андреева, ни растерянного: «Господи боже мой, что же это?» Так же, как у Человека, у автора есть здоровая и твердая решимость бороться до конца, «блестеть мечом», «звенеть щитом», «бросать раскаленные ядра сверкающей мысли в каменный лоб, лишенный разума». Только в последней, пятой картине — изменяют себе и Человек и писатель. Написанная крикливо, истерически, путано — эта картина не похожа на все остальные. Она сильна, как сильно все, что пишет Андреев, но в ней есть какая-то *скрытая ложь*, та самая, которая заставляет нас всегда мучительно ждать каждого нового произведения этого писателя и втайне бояться за него. Я не умею определить, в чем заключается эта ложь, и думаю, что нельзя определить ее как «пессимизм» или «антикультурность» — два наиболее тяжких обвинения, которые взводятся в наши дни на Л. Андреева. Эти два обвинения, в которых я чувствую приторный и противный запах партийности особого рода, заставляют меня только глубже любить все, что написал Андреев, и еще глубже бояться за его тайную, издали и изредка кивающую мне ложь. Отчего же и откуда она? Не оттого ли, что *есть предел крикам страдания, отчаяния, гнева, тоски*, в то время как самому страданию — нет предела? И не переходит ли этого предела Андреев в некоторых произведениях своих (в «Красном смехе», например), а также — в пятой картине «Жизни Человека»? Вся она сплошной крик. Может ли крик не пресечься, не умереть, когда самый голос слабеет? Сердце умолкает не от покорности, не от слабости, но часто потому, что страдание уже наполнило до краев его чашу, и раздирающий крик только *оскорбит* это страдание, замутит его, профанирует.

Быть может, Андреев из страха перед покорностью и слабостью длит эти крики и только чудом до сих пор не оскорбил величавого страдания? А может быть, уже оскорбил? Будущее покажет, насколько справедливы мои подозрения; да извинит меня за них Андреев, — они исходят от сердца.

Четыре первые картины «Жизни Человека» представляют большую внутреннюю и внешнюю стройность. Посмотрите, как технически совершенны они: Человек совсем не появляется в первой картине и безмолвно проходит через сцену в третьей; действует он по-настоящему только во второй и четвертой картинах. Между тем все внимание зрителя сосредоточено на нем, и все остальные лица — бесчисленные, как бесчисленны лица самой жизни, и яркие сами по себе — бесконечно уступают в яркости ему самому. Для достижения этого непременного условия цельности и соразмерности {121} частей драмы требовалось большое искусство уже по тому одному, что герой не наделен никакими сверхъестественными чертами. Как описан он внешним образом, так рисуется он и внутренно: «красивая гордая голова, с блестящими глазами, высоким лбом и черными бровями, расходящимися от переносья, как два смелых крыла. Волнистые черные волосы, свободно откинутые назад; низкий, белый, мягкий воротник открывает стройную шею и часть груди. В движениях своих Человек легок и быстр, как молодое животное; но позы он принимает свойственные только человеку: деятельно-свободные и гордые». И ни одной резкой черты: не преобладает ни ум, ни сердце, ни воля, всем в равной степени наделен Человек и всеми своими способностями одинаково борется со своим «верным спутником» — «Некто в сером».

Такова же и жена Человека — «очень красивая, грациозная, нежная». Это — жена Человека-мещанина в лучшем и роковом смысле этого понятия: вероятно, мещанка с большими, простыми, по-моему, серыми глазами и с туго заплетенной огромной косой. Распустится коса — так будет до полу, заплетена — так закрывает часть шеи большим узлом из мелких золотистых косиц. Жена — верная подруга Человека, его вдохновительница, его любовница, его милая и тихая спутница — защита от серого спутника большая, чем ум, сердце и воля Человека.

Совершенно противоположно написаны все остальные лица. Старухи — бессмысленно-ужасные, поганые шелестиньи и лепестиньи. Родственники — карикатурны. Гости и гостьи на «Балу у Человека» — деревянны, музыканты — похожи на свои инструменты. Нянька — словно продолжение того обросшего паутиной стула, на котором сидит она. И все вместе — какой-то тихий кошмар, глухое беспамятство жизни, которая течет тяжелым оловом и у которой нет берегов. Все эти люди — какая-то случайная утварь жизни, подозрительная рухлядь, плывущая оловянной рекой; даже не люди, а умирающие тени или случайно оживающие куклы. Вот почему никому из них не дано причащаться тому страданию, которое дано герою — Человеку. Да, это единственный *не* картонный герой новейшей драмы, — человек, в котором подчеркивается заурядно-человеческое с тем же упорством, с каким Чернышевский подчеркивает заурядность Лопухова, Кирсанова, Веры Павловны. Это — реальнейший из реальных людей, без примеси необычайного или фантастического, совершенно способный, как Лопухов-Бьюмонт, писать в американской «Tribune» «аргументы аболиционистам против невольничества» и стать «гражданином Массачусетса». Вместо сотрудничества в «Tribune» Человек Андреева строит дома, он — архитектор по профессии; все {122} отличие его от Лопухова заключается в том, что он, зная, как и тот, «что делать» в жизни, знает еще, что стоит около него, на рубеже жизни, неотступно тот — ужасный — серокаменный и что горит перед его твердо сжатыми губами и квадратным подбородком — свеча-лампада. И опять возникает перед ним — возникает *вторично* — и уже без лопуховской жизнерадостности и розовой бессознательности — вопрос, «что делать».

Вопрос, поставленный так, как ставят дети: *жестоко*; с годами ведь смягчаются вопросы, и взрослая публика в театре, в лицо которой я смотрел не однажды во время представлений «Жизни Человека», недоумевает: о чем, собственно, беспокоиться? И что за пьеса? И почему все так таинственно? И отчего надо утешаться? «Белиберда, подражание Метерлинку». Но вопросы не попадают в цель: *никакого Метерлинка нет в «Жизни Человека»*, есть только видимость Метерлинка, то есть, вероятно, Андреев читал Метерлинка — вот и все. Но Метерлинк никогда не достигал такой жестокости, такой грубости, топорности, наивности в постановке вопросов. За эту-то топорность и наивность я и люблю «Жизнь Человека» и думаю, что давно не было пьесы более важной и насущной.

Говоря о «Жизни Человека», нельзя обойти ее петербургскую постановку. Это — можно с уверенностью сказать — лучшая постановка Мейерхольда. Замыслы автора и режиссера слились воедино. «Жизнь Человека» есть истинно сценическое произведение, написанное с каким-то «секретом» для сцены. Я думаю, что в чтении многое теряется. С другой стороны, при постановке были изменены некоторые ремарки, и, кажется, к лучшему. По крайней мере замечания Андреева по поводу бального зала (третья картина) — сомнительны в *сценическом* отношении: слишком литературна эта «неправильность в соотношении частей» — двери, несоразмерно маленькие в сравнении с окнами, и «раздражающее впечатление», которое производят они: ведь публика никакими несоразмерностями не раздражается. Гораздо лучше сделал Мейерхольд, построив толстую серо-белую колоннаду полукругом и посадив на возвышении у каждой колонны нарочито идиотических дам и рамольных стариков[[159]](#endnote-143).

Мне привелось смотреть «Жизнь Человека» со сцены. Я никогда не забуду потрясающего впечатления первой картины. Была она поставлена «на сукнах» — все огромное пространство сцены вглубь и вширь затянуто сукном. Глубоко стоял диванчик со старухами и ширма, впереди — круглый стол и стулья вокруг. И больше ничего. Сцена освещалась только лампой и узким круглым пятном верхнего света. Таким образом, стоя в глубине сцены, почти рядом с действующими лицами, можно было видеть весь театр, {123} будучи совершенно скрытым от него. И «Жизнь Человека» протекала здесь, рядом со мной, ибо я видел около себя смутные тени копошащихся старух, слышал пронзительный крик рожающей матери, смотрел на силуэты суетливых родственников, различал только фартук нервно бегающего по диагонали доктора с папироской и почти ощущал холод неподвижной спины «Серого», который, стоя в тонком столбе матового света, бросал в окружающий мрак навеки памятные слова: «Смотрите и слушайте, пришедшие сюда для забавы и смеха. Вот пройдет перед вами вся жизнь Человека, с ее темным началом и темным концом. Доселе не бывший, таинственно схороненный в безграничности времен, не мыслимый, не чувствуемый, не знаемый никем…»

И далее: «… ледяной ветер безграничных пространств бессильно кружится и рыскает; колебля пламя, светло и ярко горит свеча. Но убывает воск, съедаемый огнем. — Но убывает воск…»

«… *И вы, пришедшие сюда для забавы и смеха, вы, обреченные смерти*, смотрите и слушайте: вот *далеким* и *призрачным эхом* пройдет перед вами, с ее скорбями и радостями, быстротечная жизнь Человека».

Тогда погасал столб матового света, и «обреченные смерти» направляли бинокли и видели, как зажигалась в углу лампа и копошились бормочущие старухи. Бинокли эти, со сцены освещенные, были как рубиновые глаза. Когда Нина Заречная говорит в «Чайке» свой монолог, несколько подобный монологу «Некто в сером», на озере, которое расстилается за ее нежным профилем, вспыхивают точно такие же глаза — тупые глаза вечности. И Треплев кричит: «Мама! Мама!» Так хотелось кричать и топать ногами на публику в антрактах.

Этот театр, молчаливый во время действия, весь чуткий, как корабль в опасном проливе, с шепчущим суфлером, с равномерными выходами действующих лиц, с режиссерскими звонками, с неподвижно торчащими рычагами в машинном отделении, с мирно беседующими и в беседе как будто плывущими театральными плотниками; эти рдяные глаза биноклей в зале и хрипло недоумевающие антракты; армянин, поросший синей щетиной, цинично гогочущий перед безобразной курсисткой; этот вечный мрак на сцене и паутинный свет, ползущий с потолка. Эти деревяшки, вместо людей, в зале, и люди, изображающие деревяшек на сцене; этот Человек, ищущий меча и щита, как Зигмунд, проклинающий с рыданием и шепчущий с гневом и укоризной, от которых разрывается сердце: «Ты женщину обидел. Ты мальчика убил». Потом — эти серые дни, все одинаковые, встречи с людьми «критикующими», с теми, кто не понял, *хуже* — не захотел понять весь ужас, всю скрежещущую злобу, всю искренность проклятий. Дни {124} тайной тоски, строгого отчаяния. — Так было со мной и, надеюсь, со многими «свидетелями» «Жизни Человека». И потом — свет, потоками льющийся; твердая уверенность, что *победил Человек*, что *прав* тот, кто вызывал на бой неумолимую, квадратную, проклятую Судьбу[[160]](#endnote-144).

«Литературные произведения» давно не доставляли таких острых переживаний, как «Жизнь Человека». Да — тьма, отчаяние. Но — свет из тьмы:

«Свет из тьмы. Над черной глыбой  
Вознестися не могли бы  
Лики Роз Твоих,  
Если б в сумрачное лоно  
Не впивался погруженный  
Темный корень их»[[161]](#endnote-145).

И пусть мне скажут, что я не критикую, а говорю лирические «по поводу». Таково мое восприятие. Яне в силах критиковать, хотя — пусть растянуты разговоры старух, пусть «наивен» второй акт, пусть однообразны разговоры гостей на балу. Но *свет* негаданно ярок, и источник этого света таится в «Жизни Человека». Желающие документально убедиться в том, что Андреев не хочет гасить жизни и «погружать во мрак небытия», пусть прочтут следующие слова из его фельетонов (Джемс Линч. «Под впечатлением Художественного театра»): «Если Человек плачет, болен или убивает себя, то это отнюдь еще не значит, что жить ему не хочется и жизни он не любит». Или — другие: «Опровергая всю жизнь, являешься ее невольным апологетом. Никогда не верю я так в жизнь, как при чтении “отца” пессимизма Шопенгауэра: человек думал так — и жил! Значит, могуча и непобедима жизнь!.. Победит не истина, не ложь: победит то, что находится в союзе с самою жизнью; то, что укрепляет ее корни и оправдывает ее. Остается только то, что полезно для жизни; все вредное для нее рано или поздно гибнет… Пусть сегодня оно стоит несокрушимой стеной, о которую в бесплодной борьбе разбиваются лбы благороднейших людей, — завтра оно падет! Падет, ибо оно вздумало задержать самую жизнь»[[162]](#endnote-146).

Меня, впрочем, эти слова убеждают гораздо меньше, чем самые темные и, казалось бы, безысходные произведения Л. Андреева. И среди них на первом месте стоит «Жизнь Человека», яркое доказательство того, что Человек есть человек, не кукла, не жалкое существо, обреченное тлению, но чудесный феникс, преодолевающий «ледяной ветер безграничных пространств». Тает воск, но не убывает жизнь.

## **{****125}** П. Ярцев О старом и новом театре. Стилизация. — «Гедда Габлер» на сцене Петербургского Драматического театра[[163]](#endnote-147) «Литературно-художественная неделя», 1907, 17 сентября

### I

Художественные изображения всегда были неверными (условными) по отношению к формальной действительности. Старое искусство, ища правдивого изображения цельной действительности, давно пришло к мысли о том, что по отношению к действительности формальной оно должно быть возможно *простым*. Это значило и писать то, что видишь, и писать — как видишь: не заботясь о том, насколько изображение исчерпывает действительность, настолько черты ее, которые привлекают художника, могут показаться важными или неважными, тем более — не пытаясь намеренно осложнять изображение, дабы оно показалось значительным. Намеренно не осложнять, но и не «опрощать» намеренно: непосредственность художественного восприятия действительности понимали под простотою старые художники. При таком отношении к формальной действительности взору художника становились доступными ее сущности — и простота издавна почиталась *мудрою*.

Позднее в искусстве (собственно — в живописи) сложились течения преднамеренного опрощения формальной действительности, ради сущности (или содержательности) художественных изображений. Можно сказать так: хотелось, чтобы изображение — раз оно условно — было во всем условно: нигде не допускало близких подобий формальной действительности. Живописцы бросились к таким старым образцам, где условность в изображении формальной действительности была доведена до высшего предела, и захотели подражать им. Но те старые художники писали так, как видели. Новые художники должны были насильственно прививать себе утраченное наивное зрение, и те из них, которые были более восприимчивы, до известной степени овладели им — как бы сделали его своею природою, — но больше оказалось притворщиков. Эти намеренно сообщали формам видимой действительности наивную условность, и начали вырабатываться технические приемы намеренно-условных изображений, которые и составили то, что назвалось «стилизация». «Стилизовать» изображение, таким образом, собственно, значило сообщить ему технически выработанный стиль искусственного опрощения. «У Нестерова, — пишет Игорь {126} Грабарь, — не стиль, а *стилизация*, то неприятное выжимание из себя всяких наивностей, которое все мы, лет десять тому назад, еще принимали за подлинное выражение эмоций только потому, что слишком мало было еще сделано и трудно было разбираться» («Две выставки»).

Понятие «стилизация» из живописи перешло в литературу, сохранивши свое содержание, то есть, касаясь поэзии в ее родстве с живописью, сопоставляя искусство слова с искусством линий и красок, стремясь их сблизить. «Живопись учит детству, — писал А. Блок об этом сближении. — Может быть, достаточно для изящного писателя, для поэта — только таких слов, которые соответствуют краскам», потому что «все понятия конкретны и их достаточно для выражения первозданной идеи, блеснувшей сразу» («Краски и слова»). Сказать иначе: поэту нужно суметь назвать «по-детски» — пусть иногда «для других» (загромоздивших свое восприятие, «взрослых») «непонятно»-«конкретную» (формальную) действительность, чтобы выразить в ней «первозданную идею» (сущность). Это стремление к высшей простоте, «к разрыву с отвлеченным» (ради изображения сущности, осложняющей изображение действительности) и «к союзу с конкретным, воплощенным» наблюдает Блок «во всей русской поэзии»[[164]](#endnote-148).

Искусство театральное также ищет опрощенного выражения и стилизует образцы, то есть сообщает им формы преднамеренной опрощенности. «Стилизация» — как форма, перешедшая из живописи, — и на сцене выражается прежде всего видимым образом в ее живописных областях: в декорации, в движениях актеров по сцене и в живописном их на сцене расположении (в группировках). В искусстве актера — в зависимости от стилизации пластики актера и окружающей его стилизованной обстановки — театр ищет созвучной опрощенности: намеренного произнесения слов в ровных темпах, в каждый данный момент соответствующих темпам движений актера и созвучных краскам костюмов декорации и освещения.

### II

Москва не увидит «Гедды Габлер» в постановке петербургского Драматического театра. Между тем эта постановка очень характерна для приемов нового театрального творчества. Вместо постройки многопланных декораций с настоящими окнами, дверьми, сделанными горами и т. п. Петербургский театр предпочитал давать один фон для сценической картины — живописный или просто колоритный. В костюмах вместо бытовой достоверности — красочное соответствие с фоном («пятно») и некоторая {127} составляющая между данными эпохи, среды, субъективностью художника, рисовавшего костюм, и внешним опрощенным выражением внутренней сущности действующего лица. Для примера, костюм Тесмана («Гедда Габлер») не соответствует определенной моде, и если есть в нем нечто от двадцатых годов прошлого столетия, то есть нечто и от нашего времени. Но в таком именно костюме (в покатых плечах просторного пиджака, в предвзято большом мягком галстуке, в широких, книзу резко суживающихся брюках) художник (Василий Милиоти) видел нечто «опрощенно-тесмановское», а режиссер подчеркнул это в движениях Тесмана и положениях в общей картине. В соответствии с красками живописного фона, который для «Гедды Габлер» писал Сапунов, — Милиоти придал костюму Тесмана свинцово-серый колорит. В фоне были голубые краски стены, портьеры, неба, смотрящего в громадное плющом обвитое окно, и золото-соломенные краски осени на гобелене, занимающем всю стену, и в ажурных кулисах, которые спускались по бокам. Колориты костюмов всех действующих лиц составляли между собою и с фоном созвучную гамму красок: зеленый (Гедда), коричневый (Левборг), розоватый (Теа), темно-серый (Бракк). Стол на средине, пуфы и длинный узкий диван-скамья по стене под гобеленом были покрыты голубою тканью, расцвеченною золотыми бликами, что придавало ей характер парчи. Громадное кресло направо от зрителя было сплошь укутано белыми мехами; такой же мех был брошен на диван под гобеленом и покрывал его часть; такая же золото-голубая материя спускалась с белого рояля на левой стороне, угол которого выступал из-за передней ажурной кулисы.

За правой передней ажурной кулисой — на постаменте, покрытом той же голубой материей, — выделялся профиль огромной зеленой вазы, обвитой плющом. За нею предполагался камин, перед которым есть сцены Тесмана и Гедды и в котором Гедда сжигает рукопись Левборга. Камин определялся красноватым светом, загорающимся в нужные моменты пьесы.

К дивану под гобеленом с правой стороны была приставлена белая прямоугольной формы тумба с верхним ящиком, куда Гедда прячет рукопись; Левборг и Бракк в разное время кладут на эту тумбу свои шляпы; на ней лежит зеленый ящик с пистолетами, когда он не лежит на столе.

В небольших белых и зеленоватых вазах — на рояле, на столе, на постаменте у большой вазы — цветы, — главным образом, белые хризантемы. Хризантемы в складках меха по спинке кресла. Пол покрыт темно-серым сукном, мягко расписанным голубыми и золотыми красками. Небо написано особо и спускается за прорезанным {128} окном. Два неба: денное и ночное (четвертый акт). В ночном небе горят спокойные холодные звезды.

Сцена раскрыта на четырнадцать аршин, глубина сцены пять аршин (узкая и длинная полоса); поднята на особых подмостках и возможно придвинута к рампе. Освещена рампой и верхним софитом.

Это странная комната (если это — комната) — меньше всего, конечно, старомодная вилла генеральши Фальк. Что означает ее ни на что не похожая обстановка, которая дает ощущение голубой, холодной, увядающей громадности? Почему с боков — там, где должны быть двери или не должно быть ничего, если комната продолжается за сукно портала, — спускаются ажурные золотистые занавески, за которые уходят действующие лица и из-за которых появляются? Разве бывает так в жизни, разве писал так Ибсен?

Так не бывает, и Ибсен так не писал. Постановка «Гедды Габлер» на сцене Драматического театра «условна». Ее задача открыть перед зрителем пьесу Ибсена необычными, особыми приемами сценического изображения, и впечатление голубой, холодной, увядающей громадности (только это *впечатление*) от живописной части постановки было в задаче театра. Театр видел Гедду в холодных голубых тонах, на фоне золотой осени. Вместо того чтобы писать осень за окном, где он дал голубое небо, — он дал ее золото-соломенные краски на гобелене, на тканях, в ажурных кулисах. Театр стремился к примитивному, очищенному выражению того, что чувствовал за пьесой Ибсена: холодная, царственная, осенняя Гедда.

В сценическом изображении «Гедды Габлер» (искусство актера, режиссерский план) театр ставил те же задачи: минуя достоверность, принятую «жизненность» — путем условных, малоподвижных mises en scène, экономия жестов и мимики — скрытым внутренним трепетом, наружно выражающимся в загорающихся или тускнеющих глазах, в мелькающей, змеящейся улыбке и т. п., — подчинить зрителя своему внушению. Длинная полоса сцены, подчеркнутая ее мелкостью, давала возможность широких планов, и режиссер примерял их, ставя двух переговаривающихся на противоположных концах сцены (начало сцены Гедды и Левборга в третьем акте), широко их рассаживая на диване под гобеленом (Теа, Эдда, Левборг во втором акте). Иногда (особенно во втором случае) это было мало мотивировано, но это было картинно, это было в связи с впечатлением холодной величавости, которого добивался театр. Громадное кресло в белых мехах — своеобразный трон для Гедды: в нем и около него она ведет большую часть своих сцен. Театр рассчитывал, что с впечатлением от Гедды {129} зритель свяжет ее трон и унесет с собою это сложное, неотделимое впечатление.

Бракк связан с постаментом у большой вазы: здесь сидит он, положивши нога на ногу, охватив руками колена и, не сводя глаз с Гедды, ведет с ней острый, искристый турнир. Он заставляет вспоминать фавна. Бракк вообще движется по сцене и занимает и другие планированные места (как Гедда, как и все действующие лица), но поза фавна у постамента так же с ним связана, как с Геддой ее трон.

Стол-постамент для застывающих фигур, которые театр стремится оттиснуть в памяти зрителя. Когда Левборг во втором акте вынимает рукопись, он стоит у портьеры в глубине сцены; Гедда, Тесман — также на втором плане, Бракк — управой кулисы; центр сцены (стол) остается пустым. Подчиняясь желанию удобно перелистать объемистую рукопись, Левборг делает движение к столу и, со словами: «Тут я весь», задумывается, выпрямившись и положивши руку на развернутую на столе рукопись. Через несколько секунд он уже, перелистывая страницы, объясняет подошедшему Тесману содержание своей работы. Но неподвижные одинокие секунды перед тем, Левборг и его рукопись одиноко выдвигаются перед зрителем. И должны сказать ему то, что за словами: заставить его смутно и тревожно чувствовать, — что есть Левборг, что связано в Левборге с его рукописью и в рукописи Левборга с трагедией Гедды.

Первая сцена Левборга и Гедды проходит также за столом. Левборг и Гедда на протяжении всей этой сцены сидят рядом — напряженные, застывшие — и смотрят вперед перед собой. Их тихие волнующие реплики ритмично падают с их губ, которые чувствуются сухими и холодными. Перед ними горит пламя пунша (у Ибсена — норвежский «холодный пунш») и стоят два стакана. Ни одного раза на протяжении всей длинной сцены они не изменяют направления взгляда и неподвижных поз. Только со словами: «Так и в тебе жажда жизни!» — Левборг делает резкое движение к Гедде. Но этим сцена обрывается и скоро заканчивается.

С точки зрения достоверности немыслимо, чтобы Гедда и Левборг вели так свою сцену, чтобы когда-нибудь какие-либо живые люди могли так разговаривать друг с другом. Зритель слушает здесь диалог, как бы обращенный к нему — зрителю; зритель все время видит перед собой лица Гедды и Левборга, читает на них их тончайшие ощущения, в ритме однозвучно падающих слов чувствуется за внешним произносимым диалогом внутренний скрытый диалог предчувствий и переживаний, которые не выражаются словами. Зритель может позабыть слова, которые говорили здесь {130} Гедда и Левборг друг другу; но он не должен забыть тех внушений, которые оставила в нем сцена Гедды и Левборга.

Хорошо ли это? Определенный ответ был бы поспешным и ненужным ответом. Хорошо постольку — поскольку в этом есть искусство; плохо постольку — поскольку есть (и не могут не быть) его холодные, придуманные извращения. Подобное искусство еще не может не страдать некоторой анемичностью, бессолнечностью; есть у него и постоянная опасность впасть в расхожий «модернизм». Об этом нужно говорить особо, и в связи с другими образцами (новыми и «старыми»), которые дает современный театр.

## П. Ярцев О старом и новом театре. Статья вторая. Бытовая пьеса в «условном» театре. — Поучительные трудности[[165]](#endnote-149) «Литературно-художественная неделя», 1907, 24 сентября

### I

Особый интерес в смысле разрешения на сцене «условного» театра представляет пьеса Юшкевича «В городе». В большей своей части это — типичная бытовая пьеса с обыденными подробностями, социальной подкладкой и благородной идеей. Автор, говоря о своем замысле, ставил во главу угла, как он выражался, «щупальца большого города», неумолимо и неуклонно удушающие им изображенную еврейскую семью. Изображая трагедию этой семьи, Юшкевич хотел видеть «щупальца большого города» в атмосфере живой улицы, снующей перед окнами, и в первое время спорно настаивал на том, что эта улица должна быть показана со сцены. Театр же ставил своею задачею дать почувствовать «город» за словами действующих лиц, к ним формально не относящихся, — в том, что называется «внутренний диалог» и в интимных формах сопутствует диалогу формальному, внешнему. Театр хотел вскрыть ужас города в холодных, застывших стенах, под которые бегут от него люди, в мрачных призраках города, от которых эти люди не могут убежать. Для этого он предположил город в публике, создал примитивную условную обстановку жилья (эскиз комнаты), выдвинул часть картины за раму, направлением блестящих досок пола, уходящих на публику, создал тот путь, по которому город неумолимо увлекает всех этих людей на страдания и преступления, и за условным сукном правой кулисы дал почувствовать страшный порог, за которым {131} город. Так он играл первые три акта (у автора обстановка меняется). В последнем акте театр дал эскиз другой комнаты (по пьесе — семья, опускаясь все ниже и ниже, переезжает), где центр представляла колоритная занавеска, за которой Дина прячет от всех глаз ребенка Сони, чтобы в конце концов передать его факторше Машке, подбрасывающей и уничтожающей детей.

Декорации писал Коленда. Колорит эскиза комнаты первых трех актов светлый, синевато-белый; занавески белые, стулья и пол ярко-желтые. Колорит занавески для последнего акта темно-бурый, трупный, мертвенный; более светлые, но такие же краски в части видной стены. Колорит холстов темно-зеленый, сливающийся с колоритом раздвижного занавеса и подвижного портала. Во втором и третьем актах занавески на окнах спущены: ночь или сцена освещается солнечным светом сквозь занавески. В первом акте они открыты, потому что здесь есть сцены Эльки и любопытных, вырастающих за окнами. В силу этого пришлось за окнами написать неопределенную желтоватую декорацию, представляющую крыши, забор, голые деревья, но освещенную и не изображающую города, а дающую впечатление двора. В последнем акте сцена освещена полосой лунного света сквозь предполагаемое за входом в комнату окно.

Колорит костюмов яркий, интенсивный, замыслы — трогательные, наивное мещанство. В женских костюмах — узкие юбочки и баски (нечто вроде того, в чем щеголяли недавно подгородные крестьянки и горничные в чиновничьих домах), отделанные на манжетах, по воротку и по подолу юбок наивными тесемочками. Мужчины в сюртучках и пиджачках — таких, каким выглядит немецкое платье, когда оно кажется нелепым, жалким, как бы снятым с чужого плеча и недостойным того, чтобы его носил человек. В сценическом изображении — «неподвижность» и ритм образной семитической речи, которая представляет главную силу романтической пьесы Юшкевича.

*Группа Бойм, дед, Эва* (дед спускается по лестнице и останавливается, слушая Бойма; Бойм поддерживает деда, из-за условного холста видна одна голова Бойма; Эва стоит у лестницы с протянутыми вперед руками, готовая помочь деду сойти). *Труппа за столом*, смотря справа: дед, Бойм, Эва, Дина, Арн — застывшая, прямая, тревожная, странная. *Труппа проводов Бойма*: все провожающие выходят и выстраиваются в ровный ряд. *Группа Арн, Эва, Дина*, отгоняющая любопытных от окна: все стоят в ряд и однообразно, жалко, жутко машут руками. *Эва* — взволнованная и испуганная, прибежавшая из города и присевшая на одинокий стул у рампы. *Гланк* на фоне темного холста (правая часть сцены затемнена) плотно прижатый к холсту, охваченный ужасом («всего {132} боюсь: людей, лошадей, собак»). Соня с зеркалом в руках впереди у рампы — неподвижная, мрачная, скорбная, с остановившимися широко раскрытыми глазами («глаза мои уже стали подлыми, щеки мои уже стали подлыми»). Так, такими картинами стремился театр донести до зрителя пьесу «В городе», как он ее понимал. В исполнении он добивался постоянного трепетного драматизма за ритмичной читкой. Здесь особенную трудность представляла задача, ни в одном моменте не допустить прозвучать нотам чеховского лиризма. То, что есть своего у Юшкевича, — его трагизм — грубее и прямолинейнее.

### II

Поучительны трудности, с которыми встречается «условный» театр; из них некоторые он считает еще непобедимыми. Театр может провести (хотя и относительно) принцип неизменной декорации и несменяемых костюмов, который он считает полезным для цельности сценического впечатления, — но театр не может, например, так освещать сценические картины, как бы он хотел. Если считать картину сценическую за картину живописную — естественно, что нужно освещать ее, минуя все световые эффекты на сцене, светом из зрительного зала: театр хотел бы горячего солнца, лунной ночи и т. п., написанных художниками, а не «сделанных» электротехником. Источник света нужно иметь перед самой картиной, но если даже расположить его наверху, как расположен никогда не зажигаемый софит в зрительном зале Художественного театра и такой же софит, теперь поставленный в Малом театре, — то он все-таки будет давать отраженный свет в публику. Театр не может избежать кулис, которых хотел бы избегнуть, — ввиду устройства зрительного зала с боковыми местами. Театр испытывает большое смущение, когда встречается с бытовыми аксессуарами: самовар, чемодан, туфли и т. п.: они нарушают условность картины, мельчат ее и делают курьезной.

## А. Воротников Театр Комиссаржевской в Москве. Впечатления[[166]](#endnote-150) «Золотое руно», 1907, № 7 – 8 – 9

… Драма[[167]](#endnote-151) развертывает ряд картин любви, мук и прощения перед зрителем и, может быть, против его воли, увлекает от мыслей повседневной жизненной {133} борьбы к бессмертным трепетам души. Сколько примиряющей, высокой красоты в этом ряде картин, в которых нет диссонансов в звуках или красках. Точно ожившие картины великих старых мастеров, проникнутые певучей гармонией. Образы Беатрисы-грешницы и Девы, принявшей ее облик, чарующая музыка ее любовной тоски и стонов, образы монахинь и нищих врезываются в память и остаются жить в ней. И, может быть, современный зритель уносит в душе хоть слабое отражение того чувства, с каким уходили из средневекового храма или из святилища Элевсиса зрители мистерий, видевшие сквозь туман отодвинутый край вечной завесы…

Есть ли недочеты, недостатки в сценическом воплощении в театре Комиссаржевской? Конечно, должны быть. Но они не вспоминаются, потому что красотой и светом полна вся картина.

«Вечная сказка». Сказка о благородном короле, о добродетельной королеве, о ее мудром отце и о коварном правителе короля. Они появляются перед зрителем, говорят, показывают, что страдают или злобствуют, а придворные короля, двумя рядами, стоят по одному на ступенях двух лестниц, спускающихся к двум тронам в средине сцены; стоят неподвижные, застывшие, несмотря на волнение и страсть в их речах; все в одинаковых тяжелых одеждах, с одинаковыми огненно-красными волосами, и их профили рисуются на переливчатом фоне высокой дворцовой стены, наподобие идущих рядами ассирийских изображений[[168]](#endnote-152). В один из моментов развития драмы эти застывшие лица и огненные волосы появляются в узких щелях, для этого прорезанных симметрично в стене.

За стенами дворца бушуют вихри народных волнений, погибают люди, а перед зрителем, на фоне этой переливчатой стены[[169]](#endnote-153), только отголоски людских бурь, бледное зарево пожаров, мелодичный гул волнующейся вдали толпы. Здесь только отражения. И в долгих, бесконечных, наполненных всей пышной цветистостью Пшибышевского речах и в позах действующих лиц развивается вечная повесть о том, что мудрости и благородству не дано править человеческим стадом и бороться с коварным духом тирании, который неуловим. Возвышенной красоте души нет места на троне; молодая и благородная королевская чета уходит от людей, а на опустевший трон взбирается шут.

Далекое, сказочное и близкое к «заре истории» действительно чувствуется в той картине, что была перед зрителем, несмотря на частые проблески выдуманных эффектов, на вычурность иных замыслов художника, на эти два трона в стиле moderne современной {134} мебели и так далее. Несмотря на все это, картина переливается жемчужными тонами, часто красивы позы и движения, прекрасна и чиста королева Комиссаржевская. На всей картине точно налет какой-то старины, неведомой археологии эпохи, дымка старой были. Во многом сценическое изображение «Вечной сказки» удаляется от указаний Пшибышевского[[170]](#endnote-154), но думаю, что так и следовало передать эту долгую, покрытую блестками красивых слов и положений, но все же однотонную драму.

Мистическое явление Чуда вторгается в буржуазную, сверкающую самодовольной пошлостью жизнь сытых людей. И застоявшееся болото, такое зеленое на вид, всколыхнулось, заволновалось, и трупный запах идет не от тела почившей Mademoiselle Hortense, а от всякого слова и жеста многоликого Животного, которое в пьесе Метерлинка изображается целым рядом весьма почтенных лиц. Все они, и богатые наследники Ашиль и Гюстав, и врач, и кюре, стараются с выработанной ими жизненной техникой выбросить подальше Чудо, непрошенно нарушающее их спокойное, блаженное бытие. Совершитель Чуда, непредусмотренного законом, взят под стражу; святой Антоний Падуанский, друг бедных и скорбящих, не имеет установленного удостоверения личности, и его, без рассуждений, извергают из среды почтенных людей, которые, в минуту снисходительности, даже готовы были угостить его сигарой в награду за воскрешение их богатой тетки. Только в простом сердце наивной старой служанки горит бессознательное общение с миром Чуда, и она глубоко страдает, видя угнетение ее любимого святого.

В бесцветных, почти мертвенных тонах, в безжизненных красках передана на сцене Комиссаржевской эта скорбная сатира на окружающую поэта повседневную жизнь. Чудотворец Антоний Падуанский — это деревянное изваяние католических капелл. Деревянны и невыразительны буржуа. Больше жизни в кюре и в докторе. Движения служанки Виржини часто напоминают механическую куклу плохого изделия. Бесцельно карикатурна походка гарсона Жозефа, почему-то превращенного в поваренка. Выдумки и выдумки, тяжелые и неинтересные. Строгая ранжировка в ряд и симметричность в размещении всех на сцене; ради симметрии полицейский становится по другую сторону тела умершей, напротив и поодаль от допрашиваемого им святого. Разгневанные наследники Ашиль и Гюстав говорят сердитые слова, как будто волнуются, но остаются приклеенными к своим местам на сцене, как куколки на музыкальной табакерке. Ярко выраженное желание превратить живых актеров в куклы, неудержимое влечение {135} представить театр марионеток. Зачем это в горькой и жизненной сатире Метерлинка?[[171]](#endnote-155)

Вот в «Балаганчике» Блока — место для игры кукол. Только мятущийся в отчаянии Автор пьесы, разыгрываемой в балагане, одушевлен живой подвижностью; да еще живет и волнуется Пьеро, влюбленный и невидящий того, что чудится деревянным мистикам, усевшимся за черное сукно стола их безмолвной беседы. А фигуры этих мистиков, прямо вырезанные из доски, их «говорящие головы», и белая девица, в которой чуется им Смерть, и влюбленные пары — все это марионетки того балагана, который зовется Жизнью. Разно видят люди, попавшие на сцену этого балагана; неприкрашенная его подлинность видна только глазам, открытым на мир. Они еще надеются, что за той бумагой, которой заклеено окно сцены, есть простор, бесконечность. Но когда бумага разорвана, то за ней видно лишь накрашенное небо и сусальные звезды.

Сценические детали «Балаганчика» тонко обдуманы, остроумны, но часто закрывают от зрителя сущность этой своеобразной драмы. По-видимому, многим из собравшейся в театр толпы «сквозь видимый миру смех» не чувствовались «невидимые миру слезы». Горькая желчь иных слов, подхваченная как забавная острота, вызывала добродушный смех. А в заключение искреннее шиканье и искренние, может быть, аплодисменты.

Эти четыре драмы театра Комиссаржевской, показанные в Москве, такие разнородные по характеру картин и по их выразительности, но сходные по замыслу, несомненно представили явление новое и поучительное для тех, кого волнуют судьбы нашего театра.

## Андрей Белый Символический театр. По поводу гастролей Комиссаржевской[[172]](#endnote-156) «Утро России», 1907, 28 сентября

Гастроли Комиссаржевской — какой сложный аккорд голубых, золотых, зеленых, рубинных тонов, невнятных звуков, молитвенных восклицаний и барабанного фигнерства: и мертвые силуэты закутанных во все голубое — мертвецы это или не мертвецы? Но они зовут к тайне, зовут. А теперь, когда вспоминают зрители театр, говорят о костюмах, {136} о декорациях, о сокровенном смысле пьес, о таланте большой артистки.

Да, но разве сочетаемо все это вместе: талант, символ, декорация?

И я боюсь, что в театр Комиссаржевской привлекали слишком разнородные и едва ли сочетаемые элементы. И оттого-то впечатление наше слишком яркое, слишком пестрое: смесь мрамора, воды и закатных красок. Можно построить дворец из мрамора и изо льда; но что вы скажете о дворце, где ледяные колонны поддерживают мраморный карниз?

То, что мы видели и слышали со сцены, не укладывается в простое и целостное впечатление. Молитва рождает в душе водопад лучом зажженных мгновений: и лучом зажженные мгновенья проливаются в мир из души каскадом алмазов, рубинов, базингов: и мир — самоцветная радуга. Но что вы скажете о застывшем силуэте монахини в каскадах красок? Прекрасная *картина*.

*Но картина ли символическое действо*![[173]](#endnote-157) И не спросит жрец тайнодействия у собравшихся на молитву: «*Картинно* ли я стоял, проливая елей?»

Это было бы кощунством.

Почему же тогда красочная изощренность постановки символических драм тоже не кощунство; не превращение символа в феерию?

Мы уже указали на те серьезные задачи, которые вытекают из прямого смысла постановки символических действ. И пока существует театр (а он должен пасть под разрушением тайны этих действ), здесь все во власти руководителя: метод его отношения к драме (приподымание завесы над символами) есть священнодействие от лица автора. Мыслим ли на этой почве интерес хотя бы и к гениальному дарованию отдельных исполнителей?

Нет, он не мыслим. А в Москве говорили о даровании Комиссаржевской. Это — верный показатель того, что театр не справился, да и не мог справиться с возложенной на него задачей.

Сценический ансамбль Станиславского поставил индивидуальность на второй план, оставляя возможность артисту сказаться в отведенных ему скромных границах. Метод театра Комиссаржевской — стилизация — вовсе устраняет личный почин артиста: талант определим здесь в терминах отрицания: *умением стушеваться*. Между тем дарование Комиссаржевской — дарование положительное. *Минус* на *минус* дает *плюс*. *Минус* — это метод постановки символических драм в петербургском театре. *Плюс* — это сама Комиссаржевская. *Минус* на *плюс* дает *минус*.

{137} Стилизация превращает личность в манекен. Такое превращение есть первый и решительный шаг на пути к разрушению театра. Только *там*, за пределами сцены, *по-иному* воскреснет личность участников действа; но *там* уже не театр: там созидание новых форм жизни; там актер — священнослужитель, творец в действительном смысле этого слова.

А пока?

А пока гиератически застывшая пред Мадонной Беатриса в водопаде бирюзовых тонов — не статуя: она говорит, волнуется, играет; не живой человек: она скована изученной позой, прикрепляющей ее к декорации как художественную арабеску. Лучше ей стать совсем человеком: но тогда к чему стилизация? Лучше ей стать совсем виньеткой: но тогда зачем у нее положительный талант?

Сама Комиссаржевская находится в непримиримом противоречии с методом постановки. Она и ее театр — contradictio in adjecto[[174]](#footnote-19).

Тут пока коренное противоречие театра в понимании руководящего начала постановки — в *стилизации*.

Мы отделили *символическую* стилизацию от *технической*.

Один род стилизации, это — таран: он пробивает брешь между театром и мистерией; такая стилизация — творческая: она созидает, когда у поэта и исполнителей его воли есть созидающий путь. А когда его еще нет, непонятна роль символических действ. Такая стилизация — воистину революционна: разрушая театр, созидает храм; созидая храм, созидает культ; созидая культ, выходит в жизнь; выходя в жизнь, ее преобразует.

Техническая стилизация создает только раму, из которой поэт говорит со зрителями: но рама и *отделяет*. Тут поэт никогда не будет священнодействовать в храме искусств.

Перенесение театра в раму есть перенесение храма на плоскость: тогда получаем картину храма.

Вот почему невозможно совмещение обеих форм стилизации: оно затемняет сознание изощренной условностью; но и понятно, простительно смешение на этой почве. Ведь смешивающим началом является необходимость ввести в пределы сцены человеческую личность, в которой то же трагическое раздвоение, что и в символической драме.

И потому-то задача технической стилизации — уничтожить не только *личность актера, но* и *самые черты человека* в *человеке*. Надо выделить основные черты героев и их запечатлеть в застывшем {138} безличном типе. Только так реализуется тип: участие человека в действе, где все — только типы, разлагает типы; останавливает возможность довести принцип технической стилизации до возможных пределов. И *театр марионеток* или *даже театр китайских теней есть неожиданный, но вполне логический вывод из принципа, лежащего* в *основе технической стилизации*.

Если это — абсурд, то и техническая стилизация — абсурд тоже. А между тем она — необходимый *аполлинический* ковер (если верить Ницше) над невоплотимой бездной тайн, к которым влечет нас символическое действо, но совершенно невоплотимое в современных условиях сцены; а эти условия пустили корни в давящий нас строй жизненных отношений: лучше на стене тюрьмы изобразить картины мира, нежели, превратив тюрьму в мир, а свечу, освещающую тюремные стены, в солнце, сказать: «Я доволен». Да, это так.

Лучше поставить доску с надписью: «храм», чем на фоне симфонии бирюзовых тонов, изображающих храм, превратить голубоватых монашек в стилизованные арабески: сделать из них изящный букетец голубеньких колокольчиков: ведь это — люди, а не цветы.

И голубенькие колокольчики нежно качаются своими головками над умирающей Беатрисой: вот почему только они не шумят, зыблемые ветерком, — нет, не шумят?

Колокольчики говорят человеческими голосами и даже более: пытаются передать в слове мистический трепет тайн. О, зачем же они — арабески, зачем они раздваивают внимание, всей застывшей позой подчеркивают роль зрительного эффекта, отвлекают от символической связи целого? В лучшем случае техническая стилизация раздробляет единство действа множеством символических мгновений, внешним образом связанных. Символический синематограф есть феерия. Настоящий синематограф куда честнее.

В самом деле: трудно говорить о несказанном, стоя вот так, а не эдак — эдак, а не вот так. Нельзя требовать от живого человека и проникновения в смысл пьесы, и превращения в художественную арабеску. Это — надругательство над человеком.

Марионетка — не человек. Марионетка все выполнит: устранит актера и сохранит действие.

А если марионеточное действо — предел технической стилизации (недаром Метерлинк писал пьесы для марионеток), — то желательны все оттенки приближения к марионеткам. Вот почему еще более следовало бы отвлечься актерам от человеческих, слишком {139} человеческих черт в «Чуде странника Антония», «Вечной сказке» и «Сестре Беатрисе».

О «Балаганчике» А. Блока скажу особо[[175]](#endnote-158).

Актер должен выработать определенную схему интонации в любой роли, освободить эту схему от всего личного, от себя самого: выработать трафарет. Могут быть разные позы, разные голоса, но в пределах трафарета. Лучше всего, если на сцене увидим мы живых мертвецов, совершенно безучастных к произносимым словам, не понимающих священного трепета изображаемого действа.

Только так выявится основной замысел автора в рамках технической стилизации. Каждому автору следовало бы дать трафарет: описать внешность героев и обстановки, в которой они действуют, что мы и видим в «Жизни Человека» Л. Андреева.

Но пусть в таком случае марионетка заменит актера. Она ведь и есть реализованный на сцене трафарет. Так будет проведена непереступаемая черта между технической и символической стилизацией, между театром и мистерией в постановке символических драм. Будет закрыт доступ на сцену мистерии. Но не будет возможна и профанация. Сцена останется сценой. Священнодействие — священнодействием.

Символическая драма возможна и в *театре* марионеток, и в *жизни* людей.

Театр Комиссаржевской *еще* театр. Но он *уже* театр символический.

Его задача — стать театром марионеток.

Сделаны ли шаги к марионеточному театру г. Мейерхольдом? Да, эти шаги сделаны. Да, тут незабываемая заслуга театра.

Вспомним постановку «Балаганчика» А. Блока.

Действующие лица разве не напоминают здесь марионеток? Действующие лица производят только типичные жесты: если это Пьеро, он однообразно вздыхает, однообразно взмахивает руками под аккомпанемент изящно-глупой и грустной, грустной музыки Кузмина: раз, два — бум, бум. «Трах» — проваливается в окно, разрывает небосвод. «Бум» — разбегаются маски.

Но всего совершеннее, почти гениально, изображены мистики в черных сюртуках, уродливо подпирающих их глупые головы: ритмически повертывают головы, ерзают кистями рук — и по столу пробегает что-то гадкое — будто мышь. Все, как по команде, проваливаются в сюртуки: остаются черные, мертвые контуры. И контуры взвиваются с колоннами и столом.

Все это очень сильно. Но это сильно потому, что мистики — полумарионетки: сюртуки их вырезаны из картона.

{140} Вот если бы им приделать картонные головы, образовалась бы действительная точка соприкосновения театра Комиссаржевской с театром марионеток. Театр достиг бы желанной цели. И Пьеро стал бы Пьеро картонным.

Появление картонных исполнителей не унижает высоту символических драм в пределах технической стилизации. Куклы безобидны, безотносительны к замыслу автора: люди же внесут непременно превратное отношение. Такое отношение к символическим драмам губит эти драмы.

Появление кукол не удивило бы в «Балаганчике». В «Балаганчике» нас удивляет совсем другое: заявление автора устами Пьеро о картонной невесте, эта невеста — символ Вечной Женственности. Поражает заявление певца вечно женственного А. Блока о том, что это вечно женственное — начало картонное; *удивляет бумажный небосвод* и *вопль какого-то петрушки* о *том, что священная кровь трагической жертвы есть кровь клюквенная*. Марионеточный характер субстанции блоковского символизма в «Балаганчике» — вот что страшно: страшно нам за высокоодаренного поэта, непроизвольно допустившего в трагедии кощунство. Думаю, что кощунство это не символическое, а, так сказать, техническое. Вот как оно могло получиться. Куклы только подчеркивают невоплотимость драматического символизма в пределах сцены. Куклы — громоотвод кощунства. И коренное противоречие между необходимостью мистерии и невозможностью ее в укладе всей современной жизни поэт пытался разрешить, внеся технические приемы марионеточного действа в самую область символов вместо того, чтобы оставить в стороне заботу о методе воплощения символической драмы. Получился механический символизм, а это — уже кощунство. Ведь смысл в трагедии — в очищении и просветлении.

Но этой попыткой вогнать мистерию в пределы сцены, сделать тайное явным, А. Блок толкнул театр технической стилизации на единственно правильный путь, но толкнул бессознательно. Остается осознать толчок и убрать актеров со сцены в «Балаганчике», заменить их марионетками, попытаться распространить этот метод по возможности на все символические или даже quasi-символические драмы.

Вот истинный путь театра Комиссаржевской. Но самой Комиссаржевской в этом театре нечего делать: было бы жаль губить ее талант[[176]](#endnote-159).

Бессознательные искания в сторону марионеточного действа чувствуются в отдельных сценах «Сестры Беатрисы», «Чуда странника Антония», «Вечной сказки». Разве вельможи, составляющие {141} совет Короля в последней сцене, говорят не одними и теми же голосами? Разве не размещены они с картонной симметрией по обе стороны сцены? Также и монашки в «Сестре Беатрисе». Это уже не люди — почти голубые, мистические колокольчики. Зачем же мучить живых людей?

А черные сюртучники «Чуда странника Антония»? Или это не стилизованные контуры, написанные художником Валлотоном?[[177]](#endnote-160) Они великолепны, когда они бесстрастны, как куклы: им бы и быть куклами. А то элемент личной психологии все еще мешает целостности впечатления.

Но совсем неудачен Антоний, или прислуга, глупо прислуживающая, когда она моет пол, или кюре. Это потому, что они — люди. А между тем, они ослабляют впечатление от пьесы.

Трудно, почти невозможно превратить в марионетки Короля или Сонку из «Вечной сказки». Но тут препятствует коренное отличие драмы Пшибышевского от драм Метерлинка. Драма Пшибышевского — традиционная драма реального действия с эмблематическими завитками диалогов; эти эмблемы и дают драме ложносимволический лоск, но и оставляют простор личности артиста. И потому-то Комиссаржевская — великолепная Сонка. И потому-то постановка «Вечной сказки» указывает на неопределенность и шаткость задач, преследуемых театром. В пределах театра очевидна борьба двух течений, влекущих в разные стороны: к марионеткам, к мистерии, к старому театру.

И оттого-то красочная пестрота — вся эта смесь из небесных тонов в стиле «Голубой розы»[[178]](#endnote-161), мистических восклицаний, клюквенного сока и барабанного «*бум‑бум*». Мистика — и *бум‑бум*: заря — и, как заря, красный клюквенный сок!

Нет — равнодействующая всей этой красочной сложности явно склоняется в сторону марионеток. И вовсе не надо мучить тут живых людей: как бы ни старались они быть фресками, они — люди. Надо удивляться еще, до какого совершенства в пределах возможной стилизации доходит г‑жа Волохова.

Нет, освободите людей: как люди, захваченные глубоким устремлением к будущему, они хотят, быть может, действительных ценностей, действительного священнодействия. А перед ними — сцена со всеми мнимыми достижениями. Она соблазняет, завлекает, но она ничего не дает. Символическая драма глубока в чтении. Она могла бы быть глубока и в театре марионеток.

Все же «левые устремления» в области *сцены* и *только сцены* подчеркивают тот факт, что символическая драма уже выходит из сферы искусства.

{142} Перенесенная на сцену, она полна *духа тяжести*, с которым упорно так боролся Ницше. Ведь и на этой почве он оборвался: тут заложено начало катастрофы великого страстотерпца.

Не забудем его: нас предостерегает его страдальческая тень.

## П. Ярцев Спектакли Петербургского Драматического театра («Сестра Беатриса» и «Чудо святого Антония» Метерлинка; «Вечная сказка» Пшибышевского и «Балаганчик» Блока)[[179]](#endnote-162) «Золотое руно», 1907, № 7 – 8 – 9

### I

Декорацию для «Сестры Беатрисы» писал Судейкин; аксессуары, костюмы, группы и движения были составлены по Мемлингу и другим художникам[[180]](#endnote-163), которых театр считал близкими своему замыслу. Театр принял «Беатрису» как мистерию и добивался чистоты, наивности и условности такого представления. Лядов написал музыку (общецерковную и общетрогательную, но маловыразительную): хор нищих, орган и хор «сцены экстаза» и реквием, заканчивающий пьесу. Читка была полна глубоких пауз и внешних форм очищенного примитивного трагизма[[181]](#endnote-164); «сестры» составляли одну группу — общий хор: ритмично, одновременно они произносили свои реплики: «Мадонна исчезла!», «Статую украли!», «Стены будут мстить!..» В сцене экстаза (второй акт) сестры сплетались, расплетались, простирались на плитах часовни, сливались в восторженный крик: «Сестра Беатриса святая!» С моментом, когда хор за сценой и звон колоколов замирали, сестры — все на одной линии — опускались на колени и поворачивали головы к часовне. С порога часовни спускалась Мадонна — уже в монашеском одеянии Беатрисы и с золотым кувшином в руках. Одновременно — на противоположной стороне — появлялись три странника (юноши с длинными тонкими посохами, в коричневых одеждах, с «врубелевскими» лицами) и опускались на колени, поднимая руки над головой. Мадонна медленно, под аккорды органа, проходила по сцене, и, при ее приближении, — сестры склоняли головы. Подойдя к группе странников, Мадонна поднимала золотой кувшин над их воздетыми руками.

{143} Декорация была написана в светлых голубых тонах. Костюмы сестер и игуменьи (облегающие формы, с прямыми разрезами, открывающими шею, — и только игуменья и Беатриса в тонких плащах поверх этих костюмов) были в тонах декорации, но темнее и интенсивнее. Костюм Мадонны лиловый, с серебряным шитьем и серебряным поясом; в группе нищих — серые, белые и коричневые краски; священник в серебристой ризе, Беллидор (в Петербурге) — голубой и серебряный. Сцена была возможно близко придвинута к публике (в Петербурге пришлось даже ставить особую низкую рампу впереди портала) и представляла собою очень мелкую полосу: вся ее ширина три аршина. Декорация — сказочная, условная готика монастырского двора.

Нищие в Петербурге группировались в разрезе, за которым предполагались монастырские ворота (в Москве они появлялись из-за кулисы — и это было хуже). Они группировались очень тесно — передний ряд на коленях — все с плоско протянутыми к Мадонне руками. Когда Мадонна, опустив корзину, поворачивалась к ним и, поднимая благословляющие руки, обнаруживала под плащом Беатрисы одежду Мадонны — нищие делали примитивный жест наивного изумления: открывали ладони приподнятых рук. В третьем акте группа сестер у умирающей Беатрисы напоминала мотивы «снятия со креста» в живописи примитивистов. Но не только здесь: игуменья, целуя ноги Беатрисы, склонялась к ним своею щекою, — и Беллидор в первом акте целовал Беатрису углом губ. Все группы и движения — как и ритм, как и окраска звука, которых добивался театр, — характеризовались примитивностью и прозрачной, холодной, звенящей чистотой.

В том, что показал театр в постановке «Сестры Беатрисы», как бы не оказалось ничего «нового» и спорного. Публика была растрогана (в Москве проще и больше, чем в Петербурге); в суждениях о спектакле часто повторялось слово: «красота». Все было принято, как должное: и условная декорация, и условность постановки — групп, движений, читки. Можно было подумать, что пьеса на сцене Драматического театра оказалась спектаклем достигнутым, если — в формах новых и невиданных — дошла до публики. Произошло это, однако, потому, что мотив «Сестры Беатрисы» (религиозный) наиболее доступен публике с чисто внешней, «трогательной» стороны, что впечатлению помогала обильная музыка — наполовину создавала впечатление, и что театр, поставив «Беатрису» вообще, как оперу (в формах мелодраматических), упростил задачу и сделал постановку доступнее.

Театр не хотел этого: это сделалось само собою и прежде всего потому, что в искусстве актера еще нет и не может быть тех звуков {144} и красок, которых добивался театр. Театр подделал эти звуки и эти краски — большою работою и с большим искусством, — но он не мог одухотворить их, и пьеса стала звучать мелодрамою. Этот старый род искусства сценического с внешней стороны близок рождающемуся новому, потому что, как и оно, — условен. Вот почему «новое» в каждый момент готово сбиться и сбивается в искусстве актера на мелодраму. В «Сестре Беатрисе» только одна Волохова в роли игуменьи показала то, чего хотел театр. Она не подделывала принятых движений и ритмичных, прозрачных звуков. Конечно, сначала она механически уложила их, — а потом одухотворила, сроднилась с ними, приняла их в душу. Чтобы это сделать, — недостаточно хотеть, и нельзя научиться это делать. Научиться можно только формам — тому, чему и учит Драматический театр. И только это он до сих пор показывает. Можно сказать так: петербургский театр ищет технически выразить на сцене формы, которые театру будущему предстоит наполнить содержанием. Вот почему «новый» театр весь в стороне живописной (декорации, костюмы, группы, движения). В новом театре нет до сих пор — и не может быть — нового актера[[182]](#endnote-165).

### II

Для «Вечной сказки» декорация и костюмы на холстах были написаны Денисовым. Сказка голубая, спокойная, эпически простая. Фон — интрига придворных — был намеренно бледен и упрощен. «Вельможи» располагались в симметричном порядке на лестнице — все похожие друг на друга; в конце третьего акта в узких разрезах окон показывались (в Петербурге) только их головы — одна над другой. В окрасках каждой из этих ролей было затушевано почти все субъективное. Это был — хор: правый — приверженцы Короля, левый — его противники. Сцена заговора (группа: Канцлер и четверо вельможей) происходила на фоне среднего правого плана у лестницы. Сливаясь с фоном, застывшая группа производила впечатление барельефа. Сцены Короля, Сонки, Канцлера, Шута, Богдара и девушек[[183]](#footnote-20) происходили на ступенях переднего плана, почти все центральные сцены Короля и Сонки — на трехаршинной площадке перед тронами. Здесь принцип «неподвижности» применялся на очень длинных, окрашенных повышенным и многословным лиризмом сценах. И нужно было много темперамента для того, чтобы играть, а не читать их при таких условиях.

{145} Темперамент был показан хорошими актерами, игравшими «Сказку», и само собою вылился в чистейшую мелодраму, охотно (в Петербурге особенно) принятую публикой. Все свежее и вдохновенное, что хотел показать здесь театр, утонуло в многословной и вздернутой лирике текста и за игрой — прямолинейно-мелодраматической. Живописный фон пьесы — так же, как ее режиссерский план, — здесь оказались в стороне от исполнения. Никакого «символа» театр здесь — как и везде — не собирался «показывать», как писали в московских газетах, а хотел показать «Вечную сказку» Пшибышевского. Хотел же сжать ее, внешне опростить, расположить в строгих линиях, чтобы сосредоточить ее смысл — весь в словах и длинных диалогах[[184]](#endnote-166).

### III

То, что в «Сестре Беатрисе» и «Вечной сказке» в искусстве актера сбилось на мелодраму, в «Чуде святого Антония» перешло в водевиль. Эта старая условная форма внешне смешного родственна мелодраме — форме внешне трогательного. Не касаясь того, насколько удачна была мысль сыграть эту и без того театральную пьесу в формах подчеркнутых, можно считаться с тем, чего хотел театр и что он получил. Чтобы сказать, что пьесу нужно было играть просто и серьезно, а не грубо-смешно, как была она сыграна, не нужно быть особо тонким критиком: этот прием в данном случае был бы проще для театра, и театр не мог не знать о нем. Но театр мог хотеть другого — и, может быть, более соответственного приема. Театр мог не хотеть так называемой «высокой комедии» (что получилось бы, если играть «просто и серьезно»), а хотеть впечатлений трагических[[185]](#endnote-167) — и он дал для них формы, в искусстве актера перешедшие в водевиль. Марионетки, куклы, которых показал театр, могли быть не столько смешными, сколько страшными — и только страшными в конце концов, кошмарными в последнем впечатлении. Формы сценические, которыми игралось «Чудо» (прямолинейность — почти шаржированность), могли уложить в звуках и красках внешне близких к тому, что было на сцене. Но было недостаточно взять внешнее — то, что единственно может дать театр и что можно взять, — и на сцене из «Чуда святого Антония» получился водевиль.

Декорация была написана Колендой. Сама по себе неплохая — она не соответствовала ни тому, что игралось на сцене, ни тому, что должно было быть сыграно. Она была слишком общекрасивой: «лиричной» для водевиля, невыразительной для трагедии — она напоминала коробочку. В этой постановке театр — больше, чем где-либо, — мало осмелился, остановился на половине дороги. По общему признанию, «Чудо Антония» было сыграно грубо. Следовало {146} играть еще грубее, чтобы посмотреть, что из этого выйдет. Постановка все равно была погублена, и этого не мог не знать театр раньше, чем он показал ее публике.

### IV

Когда Мейерхольд поставил «Балаганчик» Блока, никто не понимал того, что происходит на сцене, но то, что происходило на сцене, всем нравилось. Потому что образец сам представлялся «опрощенным» и сценическое изображение представляло образец. «Мистики» — деревянные, все лица, как марионетки, — иначе было просто невозможно их играть. Вопрос: что все это обозначает, интриговал зрителей; были даже такие, которые приходили на сцену и требовали объяснения. Режиссер же рассуждал, что «деревянные мистики» суть деревянные мистики, Пьеро — Пьеро и т. д. Вот некоторые думали, что автор — это Бог или что за автором что-то другое означается. Но режиссер ничего не придумывал. У него явилась даже мысль создать во втором акте подбор масок российских уездных маскарадов («паяц», «турок», «ночь» и т. п.), т. е. в произведение, казалось бы, уже несомненно отрешенное от «быта», внести бытовые подробности. Это одно показывает, каким творческим здоровьем обладал режиссер, когда он ставил «Балаганчик». Пусть даже думают, что эти подробности пропали для зрителя (на самом деле для зрителя ничто не пропадает), но не пропали они для актера. Актер в «Балаганчике» вообще не был принужден притворяться: он играл кукол — и играл их по-кукольному, и чувствовал себя куклою. Когда же на сцену пришел российский уездный маскарад — деревянный, переряженный, в жизни истинно кукольный, — он показал такую связь с кукольностью общего и так естественно был кукольным, что постановка восторжествовала окончательно.

Все счастливо сложилось в «Балаганчике», как во всяком счастливом спектакле, который заражает всех — даже предубежденных — ясностью счастливого вдохновения. Сапунов написал удивительные по простоте и краскам декорации, Кузмин такую же музыку; Ф. Ф. Комиссаржевский создал такие же костюмы. Та часть зрителей, которая в Москве (как и в Петербурге) демонстративно протестовала, была взволнована не меньше той, которая демонстративно аплодировала. Постановка «дошла» — вся целиком и не только для одних шумно восторгающихся (среди них были притворщики): постановка дошла до протестующих, которые в конце концов волновались тем, что «непонятный» «Балаганчик» производит на них впечатление.

Это было возможно предчувствовать по тому острому одушевлению, с каким «Балаганчик» играли актеры. Здесь вообще все исполнители {147} оказались способными наполнить принятую форму содержанием, и плох и притворен был только один Арлекин. Через несколько спектаклей определились вещи и безусловно достигнутые: Веригина в паре «плащей» и Мейерхольд в роли Пьеро.

### V

Опыты «нового» театрального творчества ищут во всем созвучного опрощенного выражения и в искусстве актера характеризуются «неподвижностью» и музыкальностью (ритм). Музыкальность и «неподвижность» сами по себе не представляют форм, доселе не существовавших в искусстве сценическом: мелодрама была и «неподвижна» (монолог), и музыкальна («мелодекламация»). Вот почему «новое» творчество сценическое как бы переживает период возвращения к старому мелодраматическому искусству. Это случайно, конечно: «новый» театр просто не владеет искусством сценическим и звучит мелодрамою. «Балаганчик» — задача с режиссерской стороны трудности необычайной — в отношении искусства актера очень прост: и потому, что ритм дан в стихах, где его могут услышать глухие, и потому, что даны формы, в которых актер так определенно чувствует себя оторванным от повседневности. Чуть задача сложнее — и театр бессилен. Здесь не могут помочь ему никакие прекрасные сценические дарования установившихся форм, и в петербургском театре есть только «новый» режиссер[[186]](#footnote-21). Его работа — то, что видит и слышит зритель, — бесконечно ниже его дарования.

«Театр Мейерхольда» не выдуман и не висит в воздухе. Но в творчестве голых сценических форм, не могущих быть наполненными живым содержанием, в нем проступают выдумка, изобретательность — и театр холоден. Есть точки, где сходятся новые опыты и старые достижения, и есть преемственность. Когда «новый» театр овладеет искусством актера — он подойдет к ним.

## С. Ауслендер Из Петербурга[[187]](#endnote-168) «Золотое руно», 1907, № 7 – 8 – 9

### I

Понемногу начинает развертываться зимний сезон, обещающий быть не только внешне оживленным, но и боевым, так как много врагов разошлось, {148} затаив пыл на время, не окончив битв, не истощив ядовитых стрел, и для многих настает наконец последний смертельный бой, из которого только или на щите или со щитом. Кто помнит ожесточительные собрания «Кружка молодых» и многих других подобных кружков; кто помнит чуть-чуть не в буквальном смысле битву на «Балаганчике» у Мейерхольда, для того должно быть ясно, что противники не могут разойтись мирно по домам и что прошлый год был только первой встречей. Ну что же — «поблестим мечами, позвеним щитами».

Пока, положим, еще тихо. Мирно открылся балет в двадцатый раз поставленным «Дон Кихотом». В таком виде, с яркими декорациями Головина, балет уже шел не раз. Существенных перемен, кроме Китри — Трефилова и Павлова (теперь Мерседес), нет. Потом были поставлены «Пахита», «Баядерка» и «Спящая красавица»; в последней костюмы, не обновляемые с 69‑го года, несколько обтрепались (у Серого Волка даже голова набок). Кстати о костюмах: в балете «Корсар» еще до сих пор паша появляется в халате, который, оказывается, является почти музейной ценностью. Он весь заткан шелком и золотом и был подарен турецким султаном императору Николаю Павловичу, неизвестно каким образом попав потом на сцену, где он играет более скромную роль, чем, может быть, заслуживает.

Спокойный, невозмутимый академизм, царствующий здесь, может быть, и есть настоящее, живое лицо большого, классического балета. Здесь трогательны все традиции, не мертвые, расцветающие тихой нежной жизнью, не утомляющей, не кричащей, а волнующей совсем легко. Как очарованье старых вещей, преемственность жестов, всех движений, толстые амуры в желтых париках, выходящие строгим пансионом и с неумолимой размеренностью прикладывающие пальчик к губам, изображая тем грацию кокетства, привычная улыбка, — все это имеет свою прелесть.

Зато в Александринке мерзость и запустение. Для семидесятипятилетнего юбилея поставили «Грозу» с Савиной в Катерине[[188]](#endnote-169) и показали свою полную неспособность донести хоть скромненький, задуваемый со всех сторон огонек от пламени классического театра, который когда-то ведь все-таки пылал на разрушенном ныне алтаре. Страшно мертвое тело. Тяжело было слушать, как ничем не скроющая больше своей старости, когда-то большая актриса читала тусклым, неподвижным голосом все еще яркие, живые слова.

Трогательная, горящая каким-то непомеркнувшим и для нас светом драма Островского была навсегда похоронена под обломками уже рухнувшего театра, только по какому-то странному недоразумению {149} (быть может, колдовству) имеющего вид еще существующего реально.

На Невском открылись два кафе, показывающие, что уличная жизнь города растет. Кафе Рейтера. Скучные немецкие выдумки, тяжелая живопись во всю стену самого низкоразрядного вкуса; неприхотливое остроумие в названиях комнат и надписях к картинам, но буржуа, вероятно, нравится. Хорошо, что наши буржуи стали доходить хоть до уличных кафе. Все-таки культура. Кафе de France отделано изящно молодым архитектором Щуко. Все белое, с легкими колонками и лепными украшениями, эффектно поставленная за белым трельяжем фреска Лансере и приятные по краскам рисуночки Щуко и Томарова.

### II

В белом маленьком доме на Офицерской, где мы уже узнали сладкое волнение чуда Беатрисы и тревожную радость «Балаганчика», открыл сезон театр Комиссаржевской для новых битв, для новых упоений первыми победами и мрачных разочарований, неизбежных во всяком наступлении неудач! Увы, мы не можем не назвать так первого спектакля. Трагедия Ведекинда «Пробуждение весны» — совершенно невообразимая вещь[[189]](#endnote-170). Во всяком случае, это не пьеса. Диалоги ее, лишенные всякого ритма, деревянны и мертвы. Действие не только не развивается, но даже не зачинается. Это неподвижные разговоры на определенную тему. Трактат, даже признавая в драме необходимость действия, можно еще принять, если в нем есть действительная глубина, действительная напряженность, хотя вообще эта форма требует не только таланта, но гениальности, чтобы не быть плоской и скучной. Убожество и бездарность мысли всего труднее скрыть под беспощадной ясностью трактатного диалога.

Помню, мне как-то попалась книжка Жаринцевой, кажется, «Объяснение полового вопроса детям»[[190]](#endnote-171). В невозможно пошлых и слащавых выражениях открывается тайна, быть может, самая страшная и прекрасная тайна плоти. И ребенок, которого будто бы эта Жаринцева осмелилась развратить своей книжонкой, воскликнул: «Как все это хорошо устроено». Очевидно, г‑жа Жаринцева была очень довольна достигнутыми результатами. Вся сложность вопроса, над разрешением которого помутилось столько голов, сводится к механической гигиене. Не правда ли, как просто и… отвратительно.

Недоумевающе глядит торжествующий филистер: «Чем же плохо! Вы отрицаете значение медицины в педагогии, статистика и научные данные нам говорят…»

{150} Как объяснить ему, что есть слова, которых нельзя произносить громким, самоуверенным голосом школьного учителя; что есть тайна, которая не может не быть тайной; что есть маски, которые могут приподнимать только поэты и мудрецы. О, такому филистеру понравится Ведекинд, а ваши слова вызовут идиотскую улыбку!

С нудной добросовестностью рассказывает Ведекинд, как негигиенично поставлен в современной педагогии вопрос о поле. Упрощенный рецепт разрешения проблемы пола чисто гигиеническим путем предлагает один из героев Ведекинда, и, в сущности, это вполне логичный вывод из всей пьесы: «Наши дети тогда будут спокойнее, чем мы». «Спокойнее, чем мы!» Вот идеал доброго буржуа, школьного учителя, который нет‑нет да и выглянет из-за фиглярской дерзновенности, вернее — игры на дерзновенность, механического натурализма с маленькою филистерской моралью, что детям надо вовремя объяснять половой вопрос.

«Спокойнее, чем мы».

И святое сладострастие пусть сведется к спокойной приятности «горячего ужина» (так удачно символизирует «Мужчина в маске» в последнем смехотворном действии всю радость жизни и плоти и выдает с головой истинный лик Г. Ведекинда, так неискусно скрываемый под маской демонизма, разрушения основ и тому подобными штучками, еще могущими приводить в ужас и умилять дерзновением тупоумного немецкого буржуа). Он решается назвать «Пробуждением весны» свое представление, где восковые фигуры проделывают все, что полагается по учебнику физиологии, а убогий школьный учитель поясняет то с лицемерным сокрушением, то с подавляемой пошлой улыбочкой, то с пафосом (о, пафос школьного учителя!) смутное, темное, но все же весеннее лучезарное пробуждение.

Где светлые томления и сладкие муки Дафниса и Хлои; где ранняя чувственность первого, весеннего сближения? Разве смена веков меняет вечное из вечного? Разве страстный любовник не скрывает под различной одеждой вечного образа Ромео? Что получилось, если б школьный нравоучительный учитель рассказал нам нежнейшую историю любовников Вероны, напирая на физиологию и гигиену?

Но довольно, слишком довольно о Ведекинде.

Мы понимаем, что могло заинтересовать г. Мейерхольда как режиссера. План постановки очень любопытен. Среди полнейшего мрака вдруг открывается освещенный уголок: кровать, стул. Короткий диалог кончен. Снова минутный мрак — лесная поляна наверху {151} сцены, и так все восемнадцать картин, как световые тени на темной стене[[191]](#endnote-172).

План постановки вполне соответствовал построению пьесы. Но мы не знаем, что могло заинтересовать театр как художественное, а не техническое учреждение. Неужели только то, что пьеса шла в знаменитом Камер-театре?[[192]](#endnote-173)

Вообще вопрос о репертуаре — самое больное место, полная неопределенность и случайность репертуара приводили в отчаяние многих друзей театра еще в прошлом году, когда рядом с «Беатрисой» мы получали Юшкевича и с «Балаганчиком» — «Трагедию любви». Много надо такта, чтобы интересы чисто режиссерские соединялись с художественными. В театре Станиславского, может быть, меньше было промахов в этом отношении именно потому, что там очень скоро нашли прочный фундамент в виде репертуара Чехова и уже от него, как от известной вехи, отходили в разные стороны, хотя и попадая иногда на Немировича-Данченко («В мечтах») или Ярцева («У монастыря», кажется, так), ошибались, в общем, гораздо реже, имея прочный маяк с таким отличным прожектором; нам кажется, театр Мейерхольда мог бы найти себе такой фундамент, взяв за основание, хотя бы уже по опыту, Метерлинка и Блока[[193]](#endnote-174).

Что сказать об игре?

Минутами, когда на фоне весенней декорации Денисова серели в сумерках гибкие тела мальчиков и трогательные платья девочек, вдруг возникала безумная надежда, что вот, вот актеры скинут тяжелую канитель Ведекинда — и раздадутся другие слова, весенние, переполненные сладкой томностью, быть может, страшные (есть темное беспокойство в весне), но светлые, как весенние цветы, нежные улыбки, слова «легкой плоти», как счастливо назвал Блок то же пробуждение весны в романе Сологуба[[194]](#endnote-175); но это было только пока актеры молчали, а потом опять начинались пошлые гигиенические рассуждения школьного учителя, и тщетно г‑жи Мунт, Веригина, Волохова, гг. Бецкий, Бравич, Закушняк[[195]](#endnote-176) самоотверженно старались целый вечер преодолевать их.

С грустью заканчиваем мы эту заметку. С грустью потому, что мы не можем не любить театра, который уже дал нам «Сестру Беатрису», «Балаганчик» и «Жизнь Человека». Мы не можем не сочувствовать его смелым исканиям потому, что ясно видим, что нужен выход на новые просторы из того круга, который так блистательно, но все-таки уже закончил театр Станиславского.

В час битв мы не хотим уподобляться тем осторожным, стареющим, на все брюзжащим эстетам, которые, конечно, не плакали по Беатрисе и про «Балаганчик» сказали с благосклонным равнодушием {152} (оскорбительнее свистков): «Очень мило», из провинциального снобизма они считают долгом делать вид, что и не такое видели (что именно, благоразумно умалчивают), а при первой неудаче со злобной радостью поддерживают из-за угла врагов, стараясь все-таки сохранить имя левых, самых левых и молодых.

Мы верим, что театр даст нам не раз еще повод не только к горьким дружеским упрекам, и сладкой надеждой наполняет нас маленькая приписка в конце афиши: «Готовится к постановке “Пелеас и Мелисанда”».

## Влад. Азов «Пробуждение весны» «Речь», 1907, 18 сентября

Ведекинда причисляют к неореалистам. Хлопот наживешь себе с литературной классификацией. Вот Александра Блока назвали недавно мистическим анархистом, а он обиделся и напечатал в «Весах» письмо: никогда мистическим анархистом не был и не будет, а был и будет всегда лириком[[196]](#endnote-177). Мне сдается, что Ведекинд не неореалист, хотя это утверждает сам г. Мейерхольд в тех же «Весах»[[197]](#endnote-178). Ведекинд просто человек, свалившийся с Луны. Пока тут, внизу, накоплялись традиции и на них пышно, словно на дрожжах всходила европейская культура, Франц Ведекинд пребывал на Луне, где, как известно, совсем другая, чем на Земле, атмосфера и где земные законы не обязательны. И вот он свалился, буйный, дерзкий, сильный, настоящий кентавр — получеловек, полузверь. Свалился и, как ревизор, настоящий ревизор, приехавший в пятом акте, потребовал всех к себе. Произошла немая сцена. Сначала буржуа решил, что это до него не относится, что новый ревизор — просто-напросто неприличный малый, какой-то ковбой, получивший воспитание на конюшне и не умеющий себя держать. Но Ведекинд, с легкостью в мыслях необыкновенною, с развязностью человека, свалившегося с Луны и нисколько не почитающего родителей, взялся за ревизию наших земных делишек. Первым делом он сорвал фиговый лист, растоптал его и бросил. Вот тебе твоя мораль, буржуа! Давай говорить откровенно!

И Ведекинд заговорил и заставил себя слушать, потому что там, на Луне, где он мечтал, или в степях Америки, где он объезжал диких мустангов, он накопил много смелых мыслей, много безумно-дерзких парадоксов, много горького сарказма и много любви к {153} свободе. Он заставил себя слушать, потому что его короткие, дерзкие фразы били по нервам как бичи.

Он говорил, как человек без вчерашнего дня. Как человек, которому наплевать на папство и на Возрождение, на Марафонскую битву и на Французскую революцию. Ничего не было и нет никаких корней. Есть настоящее и в настоящем поколение двуногих, которое живет черт знает как глупо и бьется над наследственными проклятыми вопросами. Ведекинду было наплевать, что с тех пор, как человек перестал ходить на четвереньках, он стал накапливать в себе чувство стыдливости. С Луны виднее. С Луны видно, что от стыдливости больше вреда, чем пользы, и потому долой ее.

Хорошо не иметь прошлого, не иметь деда, который был монахом, и пра‑пра‑пра — и т. д. деда, который вешал на дверях своего шатра щит в знак того, что он предается исполнению супружеских обязанностей. С Луны виднее. И взяв за рога такой вопрос, как вопрос о проституции, Ведекинд заявил: женщине есть чем торговать, а мужчине — нечем: мужчина и завидует и делает вид, будто презирает проституцию.

Разрубая один за другим гордиевы узлы, в то время как другие тщетно пытались их развязывать, Ведекинд добрался и до запутанного, сложного узла, называющегося пробуждением пола. С Луны так хорошо видно. Вот мальчики, вот девочки, вот закон естества: плодитесь и размножайтесь, если можете. В марте коты гуляют по крышам, а к мальчикам пристают с какой-то династией Сассанидов. Черт ли в Сассанидах и в самом параллелепипеде человеку, свалившемуся с Луны? А нам нужно, ибо по нынешним временам без параллелепипеда собачьей конуры не построишь. Девочки хотят знать, откуда дети берутся, — им рассказывают про аиста. К чему такая беллетристика! — смеется человек, свалившийся с Луны. — Расскажите им, в чем дело. А нам невозможно, нам, может быть, эти самые Сассаниды мешают рассказывать детям «гадости». У нас язык не поворачивается — и мы врем — кто умнее, кто глупее. У Вендлы, которой мать не все рассказала, родился от Мельхиора, который узнал все, частью из книг, частью из рисунков, частью из наблюдений над животными, — родился ребенок. И отлично, что родился, кричит Ведекинд с Луны. Ей хоть четырнадцать лет, но таз у нее хотя бы и двадцатилетней впору. А нам нельзя радоваться: проклятые Сассаниды так устроили жизнь, что девочке-роженице носа нельзя на улицу показать. Заулюлюкают, затравят. Зовем старуху кузнечиху (из двух зол выбираем меньшее), и в результате на кладбище новая могила: здесь покоится Вендла Бергман. Мир праху ея…

{154} Мориц изнемогает в борьбе с параллелепипедом. Если бы еще один только параллелепипед. Но ведь тут и Людовик XIV, и глава из Вергилия, и грек еще какой-то, которого дернула же нелегкая за тысячу лет до Рождества Христова сочинить какую-то канитель. И пол, весна человеческая, пробуждается в Морице болезненно. Все существо его охвачено одной мыслью, одним стремлением, но робость какая-то мешает, едкий стыд какой-то. Ужасная это драма у юноши, когда пол твердит: люби; долг твердит: учись, а стыд — подарок, быть может, предка-аскета — твердит: не смей! Отсюда до самоубийства рукой подать. Тут даже и с Луны ничего не присоветуешь, кроме жесткого матраца да холодных обливаний. Разве еще укажешь рукою на Ильзу, современную вакханку, отдающуюся тому, кто больше нравится, уходящую с тем, кто понравился еще больше, отдающуюся en passant[[198]](#footnote-22), по любви, по расчету, из любопытства и так себе. Но мы слышали уже из уст Ведекинда хвалу проституции. Ах, на Луне нет врачей!..

Я, кажется, рассказал мимоходом содержание пьесы, этой детской трагедии, как называет ее Ведекинд. Подлинная трагедия, разыгрывающаяся каждый день и в каждой семье. Придавленный культурою зверь мстит, когда он просыпается и из раба превращается в господина. Вендла на кладбище, Мориц на кладбище. Приходит на кладбище и Мельхиор, бежавший из исправительного заведения. Может быть, Ведекинд и впрямь — неореалист? По крайней мере в заключительной сцене своей трагедии он заставляет Мельхиора беседовать с мертвым Морицем, держащим под мышкой свою собственную бедную голову, и заставляет вмешаться в этот разговор из тумана возникшего «Господина в маске», в котором я тотчас же узнал *Инстинкт* — не обузданного культурой бога, поклоняемого и славимого на Луне. Я думаю, прав Ведекинд и хорошо сделал Мельхиор, подав руку «Господину в маске». Из этой чертовой сумятицы Сассанидов, вмазавших и свой кирпичик в душу современного человека, из этой неразберихи морали, экономики, предрассудков, извращенности, убитой плоти, отравленного духа — кто может вывести человека на вольный воздух, как не таинственный бог *Инстинкт*?

Нужно, чтобы от времени до времени камень падал в затянутое тиной болото, нужно, чтобы от времени до времени Ведекинды сваливались с Луны и производили ревизию жизни. Значение Ведекинда в том, что он растоптал фиговый лист и провозгласил свободу обсуждения. Значение Ведекинда в том, что он сорвал целомудренную повязку и обнаружил гнойник. Публицист без традиций, {155} человек, свалившийся с Луны, сочетался в нем с крупным и дерзким художником. Весь в настоящем, верхом на сегодняшнем дне, он осыпает все фортеции буржуазной морали градом язвительных стрел. Он карикатурист в литературе, но карикатурист нового типа — сродни графическим анархистам из «Simplicissimus’а»[[199]](#endnote-179). Его перо — сродни карандашу беспощадного Теодора Гейне[[200]](#endnote-180).

«Пробуждением весны» дебютировал театр г‑жи Комиссаржевской, в котором г. Мейерхольд продолжает свои изумительные «искания». Он ничего не находит, г. Мейерхольд, и очень много теряет. Так, он растерял хороших актеров и актрис, а оставшиеся потеряли под его руководством способность жить на сцене. Зато они приобрели балетные манеры и акробатические ухватки, научились, как г‑жа Мунт, игравшая роль Вендлы, вращаться вокруг собственной оси и, как г. Давыдовский, игравший роль Мельхиора, — складываться пополам и даже втрое. Потеряв способность перевоплощаться, актеры и актрисы г. Мейерхольда научились копировать марионеток, подражать голосом Петрушке и приобрели навык во многих других занимательных, но несколько посторонних театру рукоделиях. При таких условиях публике, не читавшей пьесы Ведекинда, пришлось изрядно поскучать, что она и отметила змеиным шипом, под аккомпанемент которого шел спектакль.

Г‑жа Мунт была бы недурной Вендлой, если бы она не старалась подражать не Вендле, а марионетке, имеющей вид Вендлы. Лучшее доказательство этому представила одиннадцатая, кажется, картина — смерть Вендлы. Находясь в горизонтальном положении и прикрытая одеялом, г‑жа Мунт лишена была возможности вращаться вокруг своей оси, а нахождение на смертном одре воспрепятствовало г‑же Мунт смеяться демоническим смехом и говорить мистическим голосом. И у артистки, которую только смерть сумела освободить из-под ферулы г. Мейерхольда, нашлись правдивые и трогательные интонации и жесты. Г. Давыдовский такого счастья, как лежать на кровати, не имел, а в вертикальном положении он был поистине невыносим.

С тонким чувством меры провел г. Бравич карикатурную роль председателя педагогического совета.

Справедливость заставляет отметить успех г. Мейерхольда в отчетном спектакле как актера. Роль «Господина в маске» он задумал оригинально, отнюдь не демонически, и провел ее артистически. Каждое слово «Человека в маске» волновало и воспринималось с жадным вниманием.

{156} Хорошо справилась г‑жа Волохова с ролью матери Мельхиора, но г‑жу Веригину в роли Ильзы демонизм загубил окончательно. Кроме того, не мешает понимать смысл того, что произносишь.

## Латник «Пелеас и Мелисанда». (Письмо из Петербурга)[[201]](#endnote-181) «Голос Москвы», 1907, 13 октября

Во всей мировой литературе мало таких трогательных и таких увлекательных сказаний о вечной и всесильной любви, как драма М. Метерлинка о Пелеасе и Мелисанде. В будущие века, когда имя Метерлинка отойдет в далекое прошлое и станет по праву рядом с лучшими именами человечества, — будут часто, чтобы обозначить двух любящих, говорить не Паоло и Франческа и не Ромео и Джульетта, но Пелеас и Мелисанда. В этой драме, которая вся — как бы один исступленный любовный диалог, Метерлинк сумел сказать о любви и ревности, о блаженстве и ужасе любви, — самые верные и самые глубокие слова, какие когда-либо были сказаны поэтами, хотя все они в течение тысячелетий неустанно славословили любовь, сильную, как смерть[[202]](#endnote-182).

Фабула драмы чрезвычайно проста. Где-то у моря лежит страна Аллемонда (слово довольно неискусно составленное из немецкого — alles, и французского — monde). Там царствует мудрый, старый Аркель. У него два внука: старший — Голо и младший — Пелеас. Голо недавно лишился жены, и Аркель посылает его в другую страну просить руки принцессы Урсулы. Но по пути Голо встречает в лесу, у источника, неведомую девушку, полуребенка, Мелисанду, уводит ее за собой, женится на ней, отдается ей всей страстью «последней» любви. Мелисанда следует за Голо, потому что ей все равно, потому что ей некуда больше идти. В сумрачном и угрюмом замке Аркеля встречаются Пелеас и Мелисанда, оба полудети, оба жаждущие света, счастья и любви. И они начинают любить друг друга тоже, как дети, сами не понимая, что с ними совершается. Повторяется вечная трагедия любви, которая уже такое бесчисленное число раз заставляла биться человеческое сердце предельным трепетом и еще столько миллионов раз заставит его биться. Голо, мучимый подозрениями, обезумевший от ревности, подстерегает Пелеаса и Мелисанду, когда они целуются в парке, {157} убивает своего брата, ранит Мелисанду, пытается убить себя. Мелисанда умирает с кроткой улыбкой, столь же недоумевая, что такое смерть, как она недоумевала, что такое любовь.

Фабула драмы и должна была быть простой, чтобы действительно быть *вечной* драмой любви, чтобы каждый мог узнать свои собственные переживания в этой трагедии двух наивных душ. Но Метерлинк на этом простом фоне сумел вышить узоры, единственные по очарованию и по глубине значения. Развитие ревности Голо, его мучительные разговоры с Мелисандой, его попытки узнать правду от своего сына (от первого брака), ребенка, не понимающего, о чем его спрашивают, попытка тайно утопить брата в подземном озере, которую у него недостает духа довести до конца, — все это написано с силой Шекспира. Быть может, еще более сильны, в сцене между Мелисандой и Пелеасом, их слова о любви, еще не угаданной, и особенно последнее их свидание, когда, увидев подстерегающего их Голо и поняв, что гибель неизбежна, они бросаются друг другу в объятия с криком: «Тем лучше! тем лучше! тем лучше!» — «А! Все звезды падают!» — «И на меня! и на меня!» — «Губы твои! твои губы!» — «Вся! вся! вся!» — И в то же время эта развертывающаяся перед зрителем трагедия окутана атмосферой темных предчувствий, мрачных ожиданий. Самые простые слова получают неожиданно двойной смысл, самые простые события получают роковое значение…

«Поставить» на сцене «Пелеаса и Мелисанду» и очень легко, и очень трудно. Очень легко потому, что задача режиссера, если в театре найдутся достойные исполнители для ролей Мелисанды, Пелеаса и Голо и приличные для остальных, сводится до minimum’а. Очень трудно потому, что всякая попытка внести что-нибудь свое в неопределенную обстановку драмы, так или иначе конкретизировать ее, убивает ее красоту. Внимание зрителей в такой мере должно быть сосредоточено на внутренней, психологической драме, переживаемою действующими лицами, что ничто вовне не должно отвлекать его ни на минуту. Для «Пелеаса и Мелисанды» нужна самая простая постановка, которая оставила бы воображению зрителя полный простор и ничем не тревожила бы его взора и его души…

К сожалению, в театре В. Мейерхольда (нам не хочется говорить: в театре В. Ф. Комиссаржевской) именно этого и не было. Постановка драмы своей нарочитой «условностью» все время отвлекала внимание от драмы, развлекала, иногда сердила, иногда смешила.

Г. Мейерхольд, кажется, решил, что «условность» значит «половина реальности». Поэтому все сцены у него обставлены только {158} половиной нужных декораций. Когда надо изобразить комнату больной, он ставит на первом плане совсем реальную кровать, постланную совсем реально, а сзади — *одну* стену комнаты, отбрасывая другие стены и потолок. Если бы на сцене не было ничего, кроме обычного заднего фона, воображение зрителя без труда могло бы представить себе комнату, но когда оно *фиксировано* на одной стене и кровати, оно неизбежно видит эту стену и эту кровать и ничего более. Когда надо изобразить густой парк, Мейерхольд заставляет художника нарисовать три тощих дерева, и только. Опять-таки, если бы декорации не было вовсе, от игры артистов зависело бы дать зрителям впечатление, что перед ними густой парк, — но теперь зрители роковым образом видят только три дерева. В драме много говорится о мрачном замке, где совершается действие, но режиссер и не являет этого замка зрителям воочию, и не дает им вообразить его: он ставит перед ними какие-то несообразные клетушки, без потолка, жить в которых невозможно, и зрителям кажется, что драма совершается где-то за пределами нашей атмосферы, в междупланетном пространстве.

К этому надо прибавить, что г. Мейерхольд почел нужным для «Пелеаса и Мелисанды» сломать полсцены и оставить от нее только небольшой квадрат посередине, где и происходит все действие[[203]](#endnote-183). Действующие лица не приходят на сцену, а взбираются на нее по лестницам. Когда Мелисанде нужно подать меч Голо, она должна спуститься по ступенькам вниз к машинистам, сделать круг где-то за кулисами и опять вскарабкаться на авансцену. Этим, вероятно, г. Мейерхольд хотел выразить устремление драмы ввысь, но ведь такое устремление можно найти во всех трагедиях — и в «Гамлете», и в «Строителе Сольнесе», и в «Потонувшем колоколе». Почему именно драма «Пелеас и Мелисанда» среди всех других драм подверглась этой жестокой операции — неизвестно. Между тем артисты, загнанные на маленький островок, рискуя каждый миг при неосторожном шаге свалиться с трехаршинной высоты, естественно, чувствовали себя стесненными в движениях, как бы связанными по рукам и ногам.

Наконец, декорации г. В. Денисова надо признать более чем неуместными, прямо оскорбительными. Действие происходит в замке мрачном и темном, кругом «беспросветные» леса; Мелисанда несколько раз жалуется: «Как у вас темно, солнца здесь никогда не видно». Место и время действия, правда, не обозначены точно, но они ближе всего подходят к позднему европейскому средневековью. Ото всей драмы веет духом рыцарства и духом готики. Между тем г. Денисов дал всей драме какую-то полувосточную, полуславянскую обстановку, притом нисколько не мрачную, скорее {159} веселую и жизнерадостную. Вся сцена затянута полотном, на котором зачем-то нарисованы бесконечные паутины. Такие же паутинные подвески смешно качаются сверху. Паутина же изображена и на троне Аркеля. Трон этот окружен ассирийскими опахалами. Под балконом нарисованы подстриженные деревья в кадках. В парке, где по тексту должна быть «тенистая липа», изображено какое-то небывалое растение, из тех, которые ботаникам могут быть известны только по рисункам на конфетных коробках: это тонкий стволик с четырьмя веточками, на которых еле проступают крохотные зеленые листочки, само собой разумеется, не способные дать никакой тени, — и т. д. и т. д. Ничего напоминающего своеобразный, полный тайны, дышащий предчувствиями мир Метерлинка нет в приторных, декадентских выдумках г. Денисова. Трагедия Метерлинка сильна своей простотой и роковой неизбежностью своего развития; в декорациях г. Денисова все деланно, все случайно, все в противоречии с Метерлинком[[204]](#endnote-184).

И однако, даже все эти печальные промахи режиссера и чудовищные ошибки декоратора, вся эта оскорбительная и нелепая внешность не могла отнять возможности у В. Ф. Комиссаржевской создать верный, тонкий и пленительный образ Мелисанды. С той минуты, как Мелисанда появляется на сцене, исчезает все: и декорации, и другие артисты, — и видишь только эти детские, невинные, прекрасные глаза, слышишь только этот детский, певучий, так много самим звуком своим выражающий голос, наивно-недоумевающий в первых сценах, достигающий экстаза страсти в сцене убийства и вдруг переходящий в иной, запредельный, говорящий уже о нездешнем в последней сцене, в сцене смерти. Роль Мелисанды — одна из труднейших ролей, какие существуют в мировом репертуаре. Мелисанда *говорит* мало, короткими фразами, иногда одними восклицаниями, но она переживает сложную трагедию, она проходит через огненные вихри самых разнообразных чувств. В. Ф. Комиссаржевская сумела в своих маленьких репликах дать понять, дать почувствовать все пережитое этой душой в мучении. У нее не было ни одного слова, сказанного без значения, и за каждым выражением открывались бесконечные дали несказанного. В. Ф. Комиссаржевская передала в образе Мелисанды самое существенное, что есть в трагедии Метерлинка: роковое. Следя за Мелисандой, за этой полудевочкой, вырастающей вдруг в героиню, в вечное олицетворение любви и страсти и умирающей потому, что на земле *нет места* для такой любви, понимаешь, что все свершилось так, как *должно* было совершиться, понимаешь, что «*так надо*». Образ Мелисанды — один из самых {160} удивительных, один из самых незабываемых среди тех, какие создала В. Ф. Комиссаржевская.

Остальные исполнители были едва на уровне посредственности. Сколько-нибудь выделялись только г‑жа Таберио (маленький Иньольд) и г‑жа Волохова (Женевьева).

## Смоленский «Пелеас и Мелисанда» в театре г‑жи Комиссаржевской «Биржевые ведомости», 1907, 11 октября, веч. вып.

Как удивительно скоро новое становится старым, в особенности если это новое есть, в сущности, реставрированная старина.

Приемы театра-модерн, являющиеся во многом воскрешением старого, условного, первобытного театра, успели уже настолько установиться и затвердеть, что самые последние постановки уже не дают материала для новых подмечаний или новых размышлений. «Пелеас», например, уже ничуть не идет дальше хотя бы «Вечной сказки».

Условные декорации, дающие в увеличенном виде виньетки и заставки из декадентской книжки… Пестрый, цвета павлиньего крыла ковер, заменяющий одинаково и небо, и внутренность замка… Причудливые линии на этом фоне, дающие рисунок не то паука, не то каких-то листьев лотоса…

Курчавые деревца, растущие и в саду, и в доме. Колонны дворца, намеченные тонким рисунком декорации и качающиеся от малейшего дуновения… какие-то причудливые столбы, точно виселицы, у водопада… Синие полоски вперемежку со светлыми, и вам говорят, что это водопад. Стена замка, из окон которого точно льется какая-то пестрая лава… Вам подсказывают, что это сад и кругом — деревья…

Все это — и лотосы, и хоботы, и пауки, и урны с наружной стороны декорации — уже знакомо. Выдумка не идет дальше ни на шаг.

Актеры, отрешившиеся от темперамента, непосредственного жеста, живой мимики, естественного пафоса… Комиссаржевская говорит даже не своим голосом, а намеренно пищит, как девочка, пользуя наивный тон Красной Шапочки… Мейерхольд, изображающий короля-отца[[205]](#endnote-185), сидит или стоит в окаменелой позе, с каменным лицом, на котором застыло выражение неподвижной {161} строгости… Его голос ритмически повышается и понижается, но это не пафос естественных переживаний.

Женевьева, жена короля, принимает позы декадентской фигурки, изысканно-ненатурально изгибая руку в локте. Служанки, в стильных костюмах с картин Боттичелли, хором, слегка нараспев, подают свои реплики.

Все вместе они группируются в узкой двери, являющейся светлым пятном на фоне темной декорации. Совсем икона. В позолоченном электричеством окне, опять на том же темном фоне, показывается в золотых кудрях головка поэтической Мелисанды. Спадают вниз волосы. И эта дверь-икона, и эта головка в рамке окна — правда, ласкают глаз. Эти две детали красивы.

Надо всем — музыка. Когда кончается картина и сдвигается занавес, из-за кулис несутся немного похоронные звуки. Похоже на музыку костела[[206]](#endnote-186).

И это отречение актера от всего, чем силен актер, и этот барельеф, и острые локти, и не свой голос, и световые эффекты, и музыка — опять все знакомое.

Когда вы начинаете говорить человеку, аплодирующему всему этому, что вы не можете видеть никакого прогресса искусства, никакого *настоящего* искусства там, где намеренно все делается так, как никогда не бывает, где на актере делают эксперименты, как на кролике, заставляя его отречься от своего темперамента, естественности, искренности чувства, непосредственности жеста, голоса, позы, мимики, что поэтому это не искусство, а имитация старой бронзы, неоархаизм, сук на дереве искусства, — вам обычно отвечают:

— Со всем, что вы говорите, нельзя не согласиться. Но надо сойти с вашей точки зрения и просто посмотреть, насколько это красиво.

Этой точки бессознательной красивости я никак не могу понять и был бы рад, если б меня в этом отношении просветили. Да, некоторые картинки внешне эффектны, хотя бы головка Мелисанды в окне или сцена ее смерти. Но неужели для полного сценического захвата может быть достаточно красиво расположенной группы в красиво драпированных одеждах? Этого довольно для нищего. Я привык ждать от сцены кой-чего еще. Иначе некоторые «живые картины» были бы верхом сценического искусства.

А многое для меня и вовсе не кажется красивым в условной, деланной и манерной новой постановке. Я не вижу, почему пауков на пестром павлиньем фоне, потоки лавы из окон, курчавые деревца и сад, похожий на горное ущелье, я должен предпочитать живому реальному пейзажу и обыкновенным деревьям. Выворачивание {162} живой природы, как шубы, мехом вверх, подгон ее под декадентскую виньетку мне так же антипатично, как сведение живой актерской души к роли марионетки, пищащей не своим голосом.

Мне было грустно видеть г‑жу Комиссаржевскую (Мелисанда), отказавшуюся от лучшего, что у ней есть, — от своего прекрасного богатого голоса в угоду тенденции. Когда длинно и монотонно вещал г‑н Мейерхольд, мне было только скучно. Кажется, это не был и для других очень живой спектакль, восемнадцать картин утомили и принаскучили. В остальных значительных ролях выступили, по-видимому, посредственные актеры — г‑жа Волохова и гг. Закушняк и Голубев[[207]](#endnote-187). Впрочем, их деревянность была заказная.

Прием г‑же Комиссаржевской был горячий. Вызывали очень много исполнителей, и всю рампу уставили цветами, поднесенными директрисе.

## Старик «Пелеас и Мелисанда»[[208]](#footnote-23) [[209]](#endnote-188) «Театральная газета», 1907, 20 октября

Один французский писатель говорил: «Если мою книгу все ругают — значит, в ней есть нечто хорошее; если ее одни ругают, другие хвалят — значит, она совсем хороша; если же ее все хвалят, то наверное, она никуда не годится».

Театр г‑жи Комиссаржевской, особенно с начала текущего сезона, ругают решительно все, кому только не лень. Петербургские рецензенты с редким, можно сказать, — исключительным единодушием «разносят» в этом театре решительно все: и стиль, и репертуар, и постановку, и исполнение. Именно это небывалое в нашей театральной критике единодушие и заставляет вспомнить приведенные выше слова французского писателя. Все ругают — значит, что-нибудь хорошее непременно есть. Не могут же, в самом деле, люди, — хотя бы их и дразнили кличкой «декадентов», — до такой степени оглупеть, чтобы в их отношении к любимому {163} все-таки делу утратился всякий человеческий смысл. Новость и необычность сценических приемов часто сбивают с толку зрителя, воспитанного на старых и всеми усвоенных образцах, и заставляют относиться ко всему новому если не прямо отрицательно, то по меньшей мере подозрительно. С другой стороны, конечно, далеко не все новое хорошо. Наоборот, искание новых путей и слишком усиленное стремление к оригинальности чаще всего приводят на опасную и скользкую дорогу.

Представление трагедии Метерлинка «Пелеас и Мелисанда» наглядно показывает как положительные, так и отрицательные стороны этого стремления к новизне. Прежде всего, самая эта трагедия написана в наивном средневековом стиле, — с приемами поэтического творчества той далекой от нас эпохи детства в искусстве, когда писатели еще совсем не умели владеть литературным языком, да и самый язык был крайне беден словами и оттенками. В пьесе гораздо меньше слов, чем действия, и даже в действии лишь слегка намечено только самое необходимое. Метерлинк, как известно, сознательно усвоил эту первобытную манеру письма: он находит, что для современного зрителя вовсе нет надобности в пространных монологах и диалогах, поясняющих психологию и поступки действующих лиц: достаточно лишь самых элементарных намеков для того, чтобы дать работу чувству и воображению, которые уже сами дополнят все недостающее. В результате такого воззрения бельгийского драматурга на задачи драмы является ряд коротеньких сценических картин, иллюстрирующих только главнейшие эпизоды той трагедии, которая, в сущности, происходит за кулисами. Эти драматические картинки как нельзя более напоминают наивные миниатюры средневековых рукописей с условными, «стилизованными» позами человеческих фигур, — и г. Мейерхольд в своей постановке старается как можно ближе воспроизвести именно такие наивные миниатюры. Очевидно, здесь мы имеем дело с результатами тщательного и вдумчивого изучения этих образцов средневекового художества. Каждая из восемнадцати картин, на которые разделена пьеса Метерлинка, представляется с этой точки зрения почти безупречною. И декорации, и группировка фигур, и их движения — все это выдержано в строгом стиле и, в соединении с музыкой, наполняющей антракты, дает вполне определенное настроение. Сидя в театре, вы точно перелистываете написанную на пергаменте повесть о Пелеасе и Мелисанде, которую трудолюбивый трувер разукрасил детски-наивными рисунками в вычурных рамках из небывалых цветов и арабесок. Изображенные на этих рисунках фигурки, как бы застывшие в неумело скомпонованных позах, готовы, кажется, {164} заговорить… Вот они в самом деле заговорили… Но тут очарование разрушается: фигурки заговорили тем придуманным, вымученным, жантильным тоном, который, назойливо повторяясь, производит наконец тяжелое и неприятное, антихудожественное впечатление. И, к сожалению, надо сказать, что этот упрек относится всего более к исполнительнице главной роли, г‑же Комиссаржевской. Более неестественную, скажем прямо — более противную дикцию нам редко приходилось слышать. Как это ни странно, в Мелисанде мы не могли узнать той артистки, которая еще так недавно покоряла нас своею естественностью, простотою и глубиною чувства.

Из остальных исполнителей лучше других г. Закушняк — Пелеас и г. Мейерхольд — Король. Г. Голубев слишком громоздок и громогласен для роли Голо, которая, по самому стилю пьесы, вовсе не требует трагического рычания.

Перевод пьесы сделан поэтом Валерием Брюсовым, который в своем поэтическом увлечении, по-видимому, совсем забыл русский язык. Со сцены то и дело слышатся фразы из жаргона, например: «Вы *выглядите* совсем молодой»; «Вы лучше должны знать, *что и каких* поступков требует от вас ваша судьба»; «Это ты откроешь дверь для новой поры, которую я предвижу»; «я не то хочу, что хочу», «умрут у нас под глазами» и т. д.

Эти фразы так же режут ухо, как режут глаза некоторые детали исполнения. В пьесе, между прочим, есть красивая сцена, где Пелеас стоит под окном Мелисанды, как Ромео под балконом Джульетты, и вот Пелеас все время разговаривает со своей возлюбленной, стоя к ней задом. В другой сцене Мелисанда говорит: «Как темно!», а сцена залита полным светом[[210]](#endnote-189).

Общее впечатление от виденного нами спектакля сводится к тому, что театральная критика совсем напрасно ожесточилась против «стилизованной» постановки Метерлинка: мы скорее готовы утверждать, что именно такая постановка всего ближе подходит к манере и содержанию творчества бельгийского поэта. Всякая «реализация» лишила бы его пьесы значительной доли их внутреннего смысла. Можно, конечно, и вовсе не признавать Метерлинка заслуживающим внимания; но раз вы на это не решаетесь, — вы должны подчиниться требованиям его сценической манеры.

Отзывы рецензентов об исполнении пьесы также кажутся чересчур преувеличенными: не все же так плохи, как г‑жа Комиссаржевская[[211]](#endnote-190).

## **{****165}** Ч. <Г. И. Чулков> Театр В. Ф. Комиссаржевской. «Победа смерти», трагедия Федора Сологуба[[212]](#endnote-191) «Товарищ», 1907, 8 ноября

Любовь и смерть всегда одно и то же — вот вечная формула, которую неустанно повторяют поэты всех времен. Чем внятнее стучит влюбленное сердце, тем яснее мы слышим в его ритме лепет смерти. Любовь всегда уводит нас на край жизни, где волны Леты шепчут свою вечную повесть.

Шекспир, Кальдерон, Достоевский и все великие всегда волновались и мучились около этой темы. Под маской возлюбленной приходит к человеку смерть чаровать его душу милыми и злыми чарами. Даже в добродушных и лукавых стихах Овидия в честь Коринны, не говоря уже о песнях Данте и сонетах Петрарки, мы слышим голос миродержавной Афродиты, которая соблазняет душу розами предсмертной вечерни. И девятнадцатый век устами Эдгара По и Бодлера повторяет ту же формулу, подготовляя нас к пониманию Ибсена, который свой любовный «эпилог» заключил смертью.

На эту вечную тему написал свою трагедию Федор Сологуб. Но смерть в этой трагедии является в двух масках — в маске «Державы» и в маске «Любви». И кажется, что за этими масками идет глухая борьба двух начал, — раскрывается, что смерть антиномична по существу: смерть, как любовь, ведет к преодолению власти, закованной в латы закона; смерть, как «Держава», ведет к роковой и неизбежной гибели. В случае, где торжествует любовь, раскрывается освобождающий пафос трагедии, а там, где торжествует «Держава», начинается «окамененье».

Содержание «Победы смерти» заимствовано поэтом из предания о королеве Берте Длинноногой, матери Карла Великого. Героем преданий является французский король Пепин — у Федора Сологуба он носит имя Хлодвига. Фабула трагедии такова: король Хлодвиг женится на дочери короля Коломана — Берте. Но до первой брачной ночи он не должен, по обычаю, видеть ее лицо. Ему говорят, что она красавица, но она безобразна: рябая и хромая, она старательно скрывает свою некрасивую наружность. Старая служанка ее, Альгиста, задумала подменить невесту короля: под покровом ночи осуществляется этот опасный план. «Безобразная и злая, глупая и жадная, достойная дочь многих поколений королей {166} жестоких и коварных, она веселится и торжествует. Она хочет быть королевой, — зачем?» — так говорит Альгиста про свою соперницу и бросает вызов судьбе. Альгиста побеждает, и ее победой «венчается красота и низвергается безобразие». Король верит Альгисте. И только спустя несколько лет изгнанная королева возвращается со своим братом и требует восстановления своих прав. Напрасно Альгиста умоляет короля не расторгать их брака. Король, подчиняясь требованиям державных законов, предает Альгисту позорной пытке, хотя и продолжает любить ее. Но окровавленная и замученная Альгиста снова ночью — во дворце.

Она хочет поднять спящих. Она призывает короля покинуть царство и власть и уйти вместе с ней, повинуясь вольной любви. «Иди за мной, сними свой венец», — говорит Альгиста. Но король в безумии своей короны, в своей кровавой мантии, недвижен: он цепенеет, подчиняясь державной смерти; он не в силах расторгнуть узы собственной власти. Побеждает дурная смерть — смерть не любовница, а самодержавная власть: король, зачарованный заклятиями Альгисты, каменеет. Черным облаком смерти закрывается вся громада королевского чертога. И остается тайной, будет ли за пределами этой жестокой смерти новый путь и соединится ли на этом пути король со своей прекрасной Альгистой.

Идейный план трагедии Федора Сологуба напоминает отчасти «Вечную сказку» Пшибышевского, но «Победа смерти» свободна от вульгарного романтизма, которым почему-то увлекся польский модернист. Федор Сологуб крепко спаял идейную концепцию трагедии с основным мотивом легенды. Быть может, главным недостатком трагедии является ее схематичность, но эта схематичность, эта краткость, а иногда и сухость диалога искупается его художественной точностью: кажется, нет ни одной лишней фразы, речь кристальна и светла и течет мерно, покорно подчиняясь воле поэта.

На этот раз театру удалось поставить трагедию без тех грубых ошибок, которые так поражали в постановке «Пелеаса и Мелисанды» и в некоторых иных постановках. Декорации, условно-простые, были очень приятны: широкая лестница во всю сцену, массивные колонны и тихие, строгие тоны общего фона давали возможность зрительным впечатлениям легко сочетаться с впечатлениями от восприятия сурового и точного стиля самой трагедии. Можно пожалеть, что отсутствовала музыка: некоторые моменты трагедии явно требовали ее. Хотя лучше пусть совсем не будет музыки, чем такая музыка, какую мы слышали на представлении «Пелеаса и Мелисанды».

{167} Группы располагались на сцене красиво и умно, в ходе всего спектакля чувствовалась стройность, вероятно, этому способствовала архитектура самой трагедии: по-видимому, автор, создавая свою трагедию, считался в известной мере с тем положительным, что дает в своих постановках Мейерхольд.

Постановка последней сцены второго акта прекрасна. Если бы не два‑три неверных и смешных движения пажа и некоторых статистов, ее можно было бы признать совершенной. Во всяком случае, самый последний момент оргиастического исступления толпы вокруг прекрасной Альгисты заключал в себе чары настоящего театра. По-видимому, автор хотел в этом моменте переступить заветную черту, «разрушить рампу». И это было бы возможно осуществить не только в зрелище, но и в действии, продолжив лестницу сцены до уровня зрительного зала, совершив трагическую игру в круге зрителей. Но — разумеется — в наши дни, при условиях данной культуры, это исполнить невозможно.

Актеры: Веригина — Берта, Будкевич — Альгиста, Аркадьев — король, не были на высоте пафоса трагедии; только г‑жа Волохова играла с покоряющей силой: жаль, что ее роль не центральная в трагедии. Г‑жа Волохова прекрасно передала таинственную тоску свою над трупом дочери, в час лунной ворожбы. И значительные слова о печали: «И поднималась луна, и выли псы, и тоска моя восходила к небу», звучали как зов к любви предсмертной.

Спектакль имел успех. После второго акта и после окончания пьесы автора шумно приветствовали и поднесли ему лавровый венок.

## Александр Бенуа Дневник художника[[213]](#endnote-192) «Московский еженедельник», 1907, № 48

Прошлый раз я критиковал постановки Мейерхольда[[214]](#endnote-193), а теперь несколько раскаиваюсь в этом. Во-первых, потому, что последняя его постановка очень хороша, а во-вторых, потому, что как раз на днях он принужден был покинуть театр Комиссаржевской, в котором партия его врагов взяла верх. Вся его деятельность была рядом неудач, не только в смысле успеха, но и по существу. И все-таки, несомненно, в этом человеке живет большой дух дерзости и громадная любовь к искусству, а эти две черты дали бы ему наконец найти верную дорогу и после долгих нащупываний «попасть в точку».

{168} Найдет он дорогу и без театра Комиссаржевской, но, во всяком случае, временно произойдет перерыв в его деятельности и ему придется перенести немало терзаний, пока не наладится новое дело.

Последняя его постановка — трагедия Ф. Сологуба «Победа смерти», действительно, великолепна. Положим, постоянный грех русской сцены: скверная и безвкусная декламация и здесь налицо, но зато все, что касается зрелища, отмечено большим вкусом (явление у нас редчайшее) и прямо красиво.

Особенно к чести Мейерхольда говорит то, что он при этом обошелся всецело «домашними средствами». Видно, он эти «средства» воспитал и усовершенствовал основательно. Декорация исполнена без помощи художника, костюмы также[[215]](#endnote-194). Костюмы, впрочем, незатейливы (действие происходит в полудикие времена — в VII веке), но зато в них с тактом подчеркнуто все характерное и подобраны они в благородной, мягкой гамме. Пожалуй, слишком мягкой — хотелось бы больше ярких «варварских» пятен.

Особенно остроумно сочинена декорация. На первом плане своды на четырех столбах. Почти от рампы и между столбами по фону идет во всю ширину сцены монументальная лестница, упирающаяся в заднюю стену, посреди которой большая, тяжелая дверь под аркой. Все это производит впечатление необычайной твердыни, и абсолютно забываешь, что видишь декорацию. Оба столба опираются всей тяжестью тела, пламя факелов лижет их, и веришь, что это каменные кубы, сложенные с ребяческой точностью и наивностью.

Действие происходит частью на авансцене, но больше всего на ступенях лестницы, между столбами и под сводами их. Эта комбинация позволяет при малом количестве исполнителей производить впечатление густой толпы, которая теснится, толкается в закоулках, мелькает позади аркад или бегает вверх и вниз посередине лестницы, причем передние не закрывают задних и каждое лицо видно, идет в счет.

Лучше всего разработаны главные сцены: когда толпа в садическом восторге избивает королеву Альгисту и когда король и его свита ночью застают умирающую на ступенях лестницы, перед входом в опочивальню. Последняя сцена прямо великолепна. Действие происходит ночью при свете одних факелов, бросающих фантастические тени на угрюмые стены перистиля[[216]](#endnote-195). Вся левая сторона остается в полумраке. Король стоит прислонившись к среднему столбу, и его густо облепляют испуганные царедворцы: латники, пажи, горничные девки, одни наседая на других, задние {169} силясь увидеть живую покойницу через плечи, из-за голов передних. Часть придворных с факелами столпилась в тесном пространстве между двумя столбами, и те, кто похрабрее, вылезли вперед, толпятся извилистым орнаментом и соединяются с группой короля и его ближних.

Вообще все это очень красиво, очень пластично. Оно напоминает стильные итальянские композиции XVI века. Резчики Баччио Бандинелли или картины Гарофало[[217]](#endnote-196). Хочется взять карандаш и зачертить эти уравновешенные грозди людей, эти сочетания жестов и выражений, эти красивые линии. Лишь человек очень одаренный мог заставить целую массу людей так подчиниться его воле, его красивой затее, заставить их заучить в удивительно короткий срок такую сложную формулу. С этого вечера я «поверил в Мейерхольда», и потому мне сделалось особенно обидно за него, когда через два‑три дня он «получил отставку».

## Георгий Чулков По поводу ухода Вс. Эм. Мейерхольда из театра В. Ф. Комиссаржевской[[218]](#endnote-197) «Товарищ», 1907, 20 ноября

Уход Вс. Эм. Мейерхольда из театра В. Ф. Комиссаржевской вызвал длинный ряд газетных статей и заметок. Инцидент обсуждался главным образом с точки зрения профессиональной этики. Я не хочу касаться этой темы, пока третейский суд не вынесет своего приговора. Но в этом инциденте есть другая сторона: интересы искусства и судьба театра. Вот по поводу этого я хочу сказать несколько слов.

Мне приходилось писать о всех постановках Вс. Эм. Мейерхольда (и не только на столбцах «Товарища»), — и далеко не всегда я соглашался с планами и тенденциями этого режиссера. Скажу даже более: его идея «плоского» театра, поскольку она претендует на будущее, мне враждебна по существу: «плоский» театр уводит нас далеко прочь от театра-действия и приковывает нас к театру-зрелищу. Приходилось мне также протестовать иногда и против репертуара театра, хотя бы, например, по поводу злополучного Ведекинда.

Но теперь, когда деятельность Вс. Эм. Мейерхольда насильственно прервана в театре, который создан его трудами, мне хочется отметить то положительное, что было сделано этим даровитым и смелым искателем новых сценических форм. Главная заслуга

{170} Вс. Эм. Мейерхольда заключается в том, что он последовательно и твердо проводил в своих постановках принцип «условного» театра. Пусть не всегда этот принцип применялся удачно, но нельзя отрицать того, что элементы художественного творчества всегда присутствовали в опасных опытах, на которые решался Вс. Эм. Мейерхольд.

Еще более значительной кажется деятельность Вс. Эм. Мейерхольда, когда сравниваешь ее с деятельностью других петербургских и московских режиссеров: один только Станиславский и его ученики (г. Санин, г. Попов и некоторые другие) представляют собою серьезную художественную школу, с которой необходимо считаться, — все остальные господа руководители театров не давали и не дают нам ничего, кроме шаблона, скучного и бесцветного.

Каждая «премьера» театра Вс. Эм. Мейерхольда возбуждала в обществе живейший интерес, толки и споры, нарушавшие мертвый сон нашего сценического болота. Ведь надо признать тот факт, что до вступления Вс. Эм. Мейерхольда в театр В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге не было ни одного театра: были только отдельные артисты и артистки, иногда высокоталантливые, как, например, сама В. Ф. Комиссаржевская.

Постановка «Сестры Беатрисы», «Балаганчика», «Жизни Человека» и «Победы смерти» — это *этап* в истории русского театра. Вынужденный уход Вс. Эм. Мейерхольда из театра В. Ф. Комиссаржевской был бы печальным случаем в жизни петербургских театров, если бы не уверенность, что Вс. Эм. Мейерхольд найдет возможность возобновить в ином театре свою деятельность режиссера-художника.

# **{****171}** Александринский театр Мариинский театр Студийные постановки[[219]](#endnote-198)

## Юр. Беляев «У царских врат»[[220]](#endnote-199) «Новое время», 1908, 2 октября

Вот Александринский театр и дожил до «пришествия Мейерхольда». Директорская прихоть посадила этого сверхрежиссера наставником «образцовых» русских актеров. Прошлой весной директор Императорских театров спросил меня:

— Что вы думаете о Мейерхольде?

— Думаю, что ваша попытка интересна. Мейерхольд дошел до предела или, выражаясь несколько тривиально, стукнулся лбом об стену. Дальше идти ему некуда. Он может оказаться полезным и, во всяком случае, свежим человеком.

— Я сам того же мнения, — сказал г. Теляковский.

Первый дебют г. Мейерхольда состоялся в пьесе Кнута Гамсуна «У царских врат». Он дебютировал как режиссер и как актер. Не знаю, как чувствовал себя директор. Но мне было не по себе. Актер г. Мейерхольд преплохой. Эта фигура, эти жесты, этот голос! «Стоит древесно к стене примкнуто…». Как режиссер он остался тем же, чем был у Комиссаржевской. Опять «стилизация», опять «статуарный» стиль и т. д.[[221]](#endnote-200) На казенной сцене видеть все это было неловко и… обидно. Ну, как могут играть на Александринском театре актеры, подобные г. Мейерхольду? Ведь все это могло быть терпимо и занятно в прошлогоднем «балаганчике» на Офицерской, но в академии русской драмы немыслимо пришествие картонного паяца.

Сама пьеса прелестна. Это — первая часть драматургической трилогии Гамсуна, и едва ли не самая лучшая по чистоте, простоте и наивности поэтической. Взрослые дети повторяют на сцене драму нашей жизни, сотканную из мельчайших недоразумений. Горе наше складывается именно из таких незначительных обстоятельств, мимолетных огорчений и непредвиденных случайностей, какие изображены в пьесе. История Карено и его жены найдет живой отклик в каждом сердце. И как утренне ясно и верно определены {172} здесь каждое лицо, каждое явление. Такую пьесу нужно ставить не мудрствуя лукаво, помня, что такая простота выше всякой мудрости. Г. Мейерхольд, напротив того, навязал чистому вдохновению Гамсуна все свои стилизованные побрякушки и уничтожил сокровенный замысел автора поистине каннибальским способом. Александринские актеры играли вразрез со своим режиссером и представили на фоне нелепой головинской мазни нечто живое и правдивое. Типична была г‑жа Потоцкая в роли жены Карено; горячо играл г. Ходотов (Нервен), хороши г. Лерский (Чучельник) и г‑жа Есипович (Натали). «Сам» г. Мейерхольд играл Карено в бланжевых панталонах и лазоревом пальто. Тоскливо было от всего этого невыразимо. «Новый стиль» сцены так же надоедлив, как стулья и столы новейшей фабрикации. Хочется покоя для души и наслаждения для глаз вместо нервных изотер и психопатических изохимен последней моды.

Ту же пьесу на следующий день поставила г‑жа Комиссаржевская для открытия своего театра. С нескрываемым волнением ожидали постановки поклонники прекрасной артистки. Ну, каково-то она сыграет в своем дезинфицированном от мейерхольдии театре? Роль фру Карено была вполне в ее средствах, нет, даже ниже ее средств. И, грешный человек, я побаивался, что увижу вместо пьесы, вместо роли только г‑жу Комиссаржевскую, гастролершу, премьершу, юбиляршу, которая на чудном инструменте своего дарования блестяще исполнит драматическое «соло». Ничего подобного не случилось. С первого же действия можно было разочароваться в своих опасениях и очароваться приятной неожиданностью игры. На сцене была *прежняя* Комиссаржевская, которую так старательно вытравляли прошлогодние стилизаторы и так оплакивали любители театра. Игра виртуозная, чуткая, нервная явилась в первом акте, лучше всего исполненном артисткой. Она немного пополнела и возмужала к своему пятнадцатилетнему юбилею. Но она не растеряла прежнего вдохновения, и это возвращение к прошлому надо приветствовать от всей души. Во втором акте г‑жа Комиссаржевская излишне «комиковала» сцены кокетства (особенно на диване: повторяющиеся жесты придвигания к Бондезену, оглядывания в сторону мужа и т. д.). У публики это имело, впрочем, огромный успех, ибо публика узнала в этом отголоски Рози, Клерхен и Анхен ее первых дебютов и слушала все это сквозь призму неожиданной и трогательной встречи. Но в 3‑м акте, распустив публику и настроив ее смешливо, г‑жа Комиссаржевская долго не могла собрать внимания зрительного зала и сосредоточить его в психологический момент перелома. Ей стоило это большого труда. Она потеряла силу чувства и голоса на четвертый акт. {173} Стала всхлипывать, что с ней никогда не бывает, и этим разжижила, расхолодила конец. Ее партнеры были вполне сносны. Немного мужественнее и мудрее надо бы играть г. Бравичу (Карено), не так «пужать» публику, как это делает г. Нелидов (профессор Гиллинг), побольше убедительности следовало бы г. Феона (Нервен). В общем, спектакль был удачен, и овации наполняли антракты.

## Л. Гуревич «У царских врат» Кнута Гамсуна[[222]](#endnote-201) «Слово», 1908, 2 октября

Драма Гамсуна «У царских врат» (или, по другому переводу, «У врат царства») составляет первую часть его драматической трилогии, главным героем которой является Ивар Карено, современный мыслитель, завоевывающий царство новой правды, целиком ушедший от жизни с ее соблазнами в мир своих идей и в конце концов, в последней части трилогии, — устало отрекающийся от всего завоеванного, чтобы отдаться *естественному* течению жизни, со всеми ее сомнительными благами.

Кнут Гамсун — крупный и тонкий художник, отражающий в своей душе психологические трепеты и порывы современной жизни. Но творчество его — творчество взволнованного поэта, а не мыслителя, и то царство новой правды, к которому он приводит своего героя, видится ему самому смутно, в чертах и красках, заимствованных отчасти у Ницше, отчасти у Ибсена в период создания «Врага народа». И Карено, и все его другие действующие лица интересны только с психологической стороны. Это фигуры, намеченные нервными, незаконченными штрихами и брошенные в водоворот драматических переживаний с силой горячечного, не вполне владеющего собою темперамента. Нервическая, судорожная стремительность в развитии страстей, сильные ракурсы, волнующие ум намеки — вот что делает пьесы Гамсуна, несмотря на все их недостатки, «новыми», интересными для сцены. В них отражается мятущаяся стихия современной жизни, в них ощущается сердце современности — его быстрое, напряженное, неровное биение.

Вторую, наиболее оригинальную часть трилогии Гамсуна, «Драму жизни», мы видели в позапрошлом сезоне в превосходной, смело задуманной постановке Московского Художественного театра. «У царских врат» — проще, реалистичнее «Драмы жизни», {174} доступнее для большой публики. Но и в ней можно найти и проявить все особенности Гамсуна. И в ней от главных актеров прежде всего требуется непосредственный, сильный и нервный темперамент. Даже Карено — этот угловатый кабинетный человек, ушедший в свою умственную жизнь, почти слепой к окружающему, таит в себе какую-то прямолинейную, оторванную от жизни, головную страстность. А жена его Элина, эта наивная, примитивная женщина, вся — страсть, вся — воплощенная стихия жаркой, слепой, неразборчивой в своих средствах, неведомо куда рвущейся жизни. На протяжении четырех недлинных актов на наших глазах совершает она переход от любви к мужу до края той бездны, где она растеряет в дальнейшем все задатки своего человеческого достоинства. И в исполнении этой роли должно чувствоваться дыхание непреодолимых страстей.

Постановка Александринского театра не дала этого. Эта постановка интеллигентная, продуманная, но тусклая и не передающая темперамента Гамсуна. Поступив режиссером на казенную сцену, Мейерхольд, — отказавшийся от некоторых своих сценических идей, но не отрекшийся от своих идейных и художественных стремлений, — пытается влить новое вино в старые мехи. Лица актеров этого театра застыли в неподвижные маски, соответствующие их обычным «амплуа». Дар художественного перевоплощения, игра художественными намеками, бросающими навею пьесу идейный и поэтический свет, не в средствах этих актеров. Они старались больше обыкновенного, но пьеса разменивалась на мелочи, застывала в бытовых чертах.

В Элине — Потоцкой не было горения тех беспредметных страстей и скрытых вожделений, которые обуславливают в конце концов ее переход к пути продажной любви. Ходотов, в благодарной роли Иервена, связал себя неинтеллигентным гримом, со светлыми прилизанными волосами, — очевидно, во имя этнографической правды, — и в игре его не было той тревожной нервности, за которою скрывается во втором акте вся его душевная драма. Аполлонский дал недурной внешний облик пошлого журналиста, но не показал его чувственной натуры и был холоден. Сам Мейерхольд, впервые выступающий на этой сцене в качестве актера, был очень искренен, очень прост в роли Карено. Но, может быть, слишком прост: слишком похож внешностью и манерами из самого себя, и в данном им облике не было тех острых изломов, тех подчеркнутых контрастов при внезапном пробуждении Карено от его умственной сосредоточенности к ощущению действительной жизни, которые так характерны для Гамсуна[[223]](#endnote-202).

{175} Нужно еще отметить, что в качестве режиссера Мейерхольд дал верную, многозначительную постановку маленькой роли Чучельника. Декоративная и костюмная часть были художественно интересны со стороны красок.

## А. Коптяев Возобновленный «Тристан»[[224]](#endnote-203) «Биржевые ведомости», 1909, 1 ноября, утр. вып.

Как-то так случилось, что Мариинский театр специализировался на новых постановках старых опер: профессия, отзывающая стариной, но, как всякая профессия, достойная уважения. К специалисту, однако, поневоле относишься строже в пределах его специальности. На генеральной репетиции и на вчерашней premiére я наслаждался постановкой г. Мейерхольда с общеэстетической точки зрения и критиковал ее как вагнерист. Не нужно быть археологом, чтобы понять, сколько затрачено прекрасного труда для придачи данной постановке средневековой стильности. Я охотно восхищаюсь полувизантийским стилем кресла Изольды (первый акт), алебардами рыцарей, восточными коврами, которыми обставляла себя именно средневековая знать, наконец, кораблем с его примитивным средневековым устройством. Мне нравится верно схваченный средневековый орнамент. Пожалуй, я восхищусь и некоторыми деталями: почему же матросам при приближении к земле не полезть на мачты (в финале первого акта), а Тристану не махнуть окровавленной повязкою (заключительная сцена), если все это придает сцене картинность?!

Наконец, у г. Мейерхольда видно стремление вагнеровского «Gebärde» (поза, жест) согласовать с вагнеровской музыкой. У него матросы тянут снасти в ритм с оркестром, а походку и позу артистов он старается слить с музыкой.

Здесь-то я наталкиваюсь на недоразумения. Мы, вагнеристы, можем только радоваться, что наконец вспомнили о том, о чем мечтал великий человек: о скульптурности позы. Но мы радуемся до тех пор, пока не появятся комические результаты, а вчера они были…

Я узнал, именно, что в отношении даже безобидных поз существует в России какая-то табель о рангах. Если хористам приказано застывать сфинксами, то от этого освобождены солисты, двигающиеся совершенно свободно[[225]](#endnote-204). Можно было бы подумать, что {176} желание представить средневековую чернь в возможно более рабском, окаменелом виде руководило здесь режиссером. Однако почему же так свободно бегает слуга Курвенал (г. Андреев 1‑й), а уж про служанку Брангену и говорить нечего: настоящая стрекоза?

Да и что сказать про барельеф-хор, если этот барельеф тянется двадцать минут? Можно подумать, мы попали в компанию одурманенных людей. Короче, мне мало говорит эта свита Марка, заставшая врасплох Тристана с Изольдой: глупо-удивленные лица, застывшие на время всего монолога короля! Неужели музыка Вагнера требует, чтобы «свитские» не меняли поз? С другой стороны, не все то, что в вагнеровской музыке найдется пластического, использовано, как следует. Тристан появляется перед Изольдой (первый акт) тогда, когда оркестр уже охарактеризовал его мерные, твердые шаги. Мы опаздываем всюду: даже в характеристике.

Если от этих попыток сценического барельефа я перейду к общей инсценировке, то два слова прекрасно охарактеризуют ее: «сдавленный Вагнер». Благодарю и за то, что Вагнер только сдавлен, а не окончательно раздавлен.

Какого мнения вы о размерах Мариинской сцены? Ведь трудно назвать ее маленькой, а между тем после вчерашнего «Тристана» вы скажете, что она маленькая! Небольшая часть корабля в первом акте, какой-то тюремный, узенький двор — во втором и, наконец, несколько каменных глыб — в третьем (декорации г. Шервашидзе). Все это страшно суживает сцену, лишает постановку широты и перспективы…[[226]](#endnote-205)

Постановка, противящаяся Вагнеру. Судите сами: в первом и третьем актах говорится о море, но о нем позабыли в Мариинском театре, как позабыли и о парке (во втором акте). Впрочем, как это ни странно, море перенесено в партер (конечно, метафорически), и когда странная морская команда укажет на вас пальцем, то знайте: не для упрека, а просто для того, чтобы «разглядеть предметы в морской дали». Берег моря — без моря, а кресла — вместо морских волн: кто же оспорит новизну такой постановки? Что значит в сравнении с этим такая деталь: отсутствие руля (в первом акте), о котором говорится в тексте!

Второй акт инсценирован не без добродушного сарказма. Вообразите небольшой двор у громадных стен замка с массивными воротами; вправо начинается парк… Все похоже на обстановку наших тюрем. Тристан и Изольда сидят на каких-то кочках: не то — дерн, не то — неснесенный лед…

Но не от кочек пострадал вчера Вагнер, а оттого, что вы лишили его парка, о котором он так любовно говорит в своей партитуре. {177} Вместо аллеи, по которой должен бежать (о, перспектива!) Тристан навстречу Изольде, мы видим одни кочки. Сколько я перевидал «Тристанов» и у нас, и за границей, но большой парк являлся существенным условием всего и везде. Вчера оно не соблюдено.

Но вспомним же бенефициантов. Низкий поклон им за тот блеск, за ту объективную красоту, которую они развернули под управлением г. Направника. Но если я очень ценю последнего как прекрасного музыканта, то все же нахожу, что это — дирижер не для «Тристана».

У меня отняли моего «Тристана», страстного, огненного, стихийного и подменили Тристаном благоразумным, умеренным, растянутым, скучным. У меня взяли судорогу вагнеровской страсти, ее огонь и заменили Тристаном домашним, для комнатного употребления. Темпы замедлены: нет стремительных нарастаний, нет захватывающих дух пропастей, которые разверзаются в партитуре.

Мы совершенно позабыли, что «Тристан» — страстный «призыв молодости», который мы слышим от зрелого человека.

Влюбленный в Матильду Везендонк сорокапятилетний Вагнер старается убедить себя, что он снова молод: отсюда — экзажерация[[227]](#footnote-24) его стиля. Кроме того, в его жизни наступает кризис: композитор без будущего, без места, друзей, любви. Открывается новый период. Перепутье, грань жизни. Об этом говорит смелое произведение: эти условия придали ему грандиозную нервность; они довели страсть до бешеного каления. Точно крик: хочу владеть всем миром.

И вот этого вчера не было заметно. А между тем как дивно играл г. Ершов, как дивно пела г‑жа Черкасская! Г. Ершов хотел вернуть мне моего «Тристана». Он возвращал его своею влюбленностью в Вагнера, своим облюбованием характерной детали, своей выпуклой, талантливой, характерной передачей. Да, сомнения нет: Тристан дрался с Моро льдом и совершил тысячу подвигов; это была геройская половина партии. Но Ершов влюбился и в лирическую: Тристан нежный, почти женственный; Тристан, ласкающий Изольду, был тоже великолепен.

Вагнер говорил, что при хорошем исполнении его «Тристан» делает слушателей сумасшедшими[[228]](#endnote-206). В таком случае, с г. Ершовым и г‑жой Черкасской я теряю рассудок. Быть, однако, совершенной Изольдой г‑же Черкасской мешает пустяшное: улыбка. {178} Она слишком обыкновенна и прозаична для трагедии. Но чего-нибудь да стоит этот дивный голос, побеждающий вагнеровский оркестр.

Если у певицы нет величественного жеста, то ее выручает темперамент, ее выручает обдуманность каждой детали… Но возвращает мне «Тристана» один лишь Ершов. Сильный, ни разу не сдавший тенор, экстатичный стиль, тонкая нервность, вот что помогает ему в этом.

Еще: упомянутые Брангена и Курвенал. Они не портили, но и не внесли ничего нового, а г. Андреев 1‑й — не тверд в партии.

Хороший Марк — г. Касторский.

Еще что я заметил? Я заметил борьбу, то скрытую, то à bras ouvert[[229]](#footnote-25). Опять зашипели враги байрейтского гения; но их уже мало, и крайность их выражений говорит о том, что направление выдохлось. Как неприятно им признать, что вагнеризм победил, а «скрипящие ручки», которыми они тщатся характеризовать «Тристана», следует поискать в их «обители», где для скрипа гораздо более причин[[230]](#endnote-207).

Вчера «Тристан» победил, несмотря на условия. Даже в неглубокие души «открывателей», которых вчера было так много, проникала вдохновенная музыка, соединившая грандиозную полифонию с криком сердца, то наболевшего, то радостного. Я видел плачущие от восторга лица; «бесконечная мелодия», освобожденная от старых оков, говорила с нами общечеловеческим языком, соединяя в дружную семью всех тех, которых разъединили обычаи, предрассудки, традиции.

## А. Бенуа Художественные письма. Постановка «Тристана»[[231]](#endnote-208) «Речь», 1909, 5 ноября

Новая постановка «Тристана» вызвала в прессе и в обществе как строгую критику, так и искренние восторги. Мне кажется, что ни того ни другого она не заслуживает.

Как экзаменационная работа нового театрального художника кн. Шервашидзе[[232]](#endnote-209) — она вполне приемлема; как ряд красивых сценических моментов — она свидетельствует о вкусе и изобретательности {179} нового (в опере) режиссера г. Мейерхольда, но как решение задачи, как сценическая иллюстрация гениальной оперы Вагнера — она никуда не годится.

Должен, впрочем, сказать, что я в первый раз видел «Тристана» без горького чувства обиды за издевательство над красотой. И, разумеется, это уже очень много. Прежде виденные постановки (и не только у нас, но и за границей) были сплошным безобразием и находились в полном противоречии с позицией текста, с намерениями автора и с красотой музыки. «Тристан и Изольда» оказались вовсе не по плечу заурядным (хотя бы лучшим среди них) «монтерам». Все выходило пошло, наивно и убого. Для меня лично «Тристан» существовал только в концертах. Вынесенный на сцену, он доставлял мне тоску и злобу.

Этого в прошлую пятницу со мной не произошло. Я досидел до конца оперы со спокойным сердцем, и если ни разу я и не ощутил восторга, то ни разу я и не приходил в уныние. Даже ошибки первого действия, вся нелепая планировка гениальнейшего из драматических моментов — была смягчена красивым тоном декорации, подбором красок в костюмах. С этой интерпретацией можно не соглашаться, но она внушает к себе род уважения своей старательностью и выдержкой.

Здесь выдвигается, разумеется, вечный вопрос — что важнее в искусстве: совершенство формы или богатство содержания? И в приложении к сценической иллюстрации этот вопрос ставится так: что важнее, красивая ли постановка или постановка, совпадающая с намерениями сочинителя? На это можно только ответить: желательно слияние обоих моментов, но, во всяком случае, красивая, хотя бы не подходящая к задачам пьесы постановка более приемлема, нежели тоже не подходящая к задачам и вдобавок уродливая постановка. Быть может, еще лучше отсутствие всякой постановки при невозможности найти требуемое соотношение. Поэтому-то я и предпочитаю концерт. Но раз вещь идет на сцене, то нельзя же угощать публику концертной бедностью. Публика до этого не доросла и станет за свои деньги требовать какие бы то ни было тряпки декорации и какую бы то ни было мишуру костюмов.

Кто же виноват в неудаче нынешней приличной, а местами красивой, но в общем не отвечающей задачам Вагнера постановке? Я уже сказал выше, что и кн. Шервашидзе выдержал свой экзамен, да и г. Мейерхольд сумел более или менее отличиться. С них обоих нечего взыскивать: они сделали что могли, сделали хорошо, мастерски и красиво. Ошиблись те, кто поручил им, специалистам, эту задачу, не объяснив им, в чем дело, или ошибка произошла в самом выборе данных специалистов.

{180} Я считаю кн. Шервашидзе хорошим приобретением для императорской сцены. Не обладая ни роскошным колоритом, ни опытом Головина, он все же желанный сценический сотрудник, ибо владеет благородной красочной гаммой, скромной, но изящной техникой и к тому же с редкой добросовестностью относится к делу. Появление Мейерхольда в опере я тоже в свое время приветствовал и теперь еще в этом не раскаиваюсь. Он и в «Тристане» создал десяток групп, таких красивых и стройных, что я, живописец, моментами досадовал на невозможность остановить действие и сделать набросок. Да и за всякие промахи его нельзя бранить. На то он и на сцене, чтобы «изобретать», давать идеи, бороться с рутиной. Но только его изобретательность требует проверки, строгого критического выбора, — а этого-то в том царстве дилетантства и легкомыслия, каким является наша дирекция, ждать нечего.

Мне самому надоело давать наставления дирекции г. Теляковского; тем более надоело, что она их не слушает и никогда не захочет послушать. Ей чуждо вообще прислушиваться к такого рода советам, она органически их не понимает. Но все же я и на сей раз должен сказать по совести, что если кто и виноват перед Вагнером (не перед всей ли Мельпоменой, не перед всеми ли сценическими музами?), но это только г. Теляковский, не сумевший даже найти себе порядочных советчиков. Разумеется, ни г. Крупенский, ни прочие чиновники ничего толком о «Тристане» не способны сказать своему начальнику, а от «настоящих людей» г. Теляковский как-то заставился ширмами и прямо «не может их видеть».

Создав посты присяжных театральных консультантов, он счел себя обеспеченным во всех отношениях: г. Чичагов служит ему для справок по исторической части, Головин — по художественной. Но и они в данном случае не виноваты, ибо если первый одобрил точность постановки с исторической точки зрения, а второй дал свою санкцию художественности вообще, то они были правы. Погрешностей против XIII века почти нет. И все выглядит очень привлекательным. Но в том-то и беда, что XIII век, весь «исторический» стиль постановки, да и привлекательность не имеют в данном случае никаких оснований.

Что общего между Тристаном и XIII веком? Если в этом выборе эпохи руководились соображениями, что поэма «Тристан и Изольда» была написана Готфридом Страсбурским, поэтом XIII века, то ведь это негодное соображение. И вот почему. Готфрид лишь вновь обработал древнюю сагу, до него обработанную многими труверами и поэтами как французскими, так и английскими. И для Готфрида Тристан не казался героем современности, а {181} был лицом мифическим, жившим в седой древности[[233]](#endnote-210). К тому же опера Вагнера и в фабуле, и в характеристике, и, наконец, в своем основном смысле уходит в совершенно иные планы, в иные миры, нежели роман Готфрида, и руководиться для олицетворения поэзии оперы археологическими изысканиями о XIII веке — значит совершенно не понимать задачи.

Да где же уши и глаза у тех, кто решал, как ставить «Тристана»? Неужели не видят они, что было приличнее поставить эту оперу в современных костюмах, нежели в одеждах времени короля Джона и Генриха III. Диким это заявление кажется только потому, что мы не приемлем нашего же собственного быта, а относимся к нему с презрением. Возможно, что, когда будут справлять трехсотлетие «Тристана», наши фраки, смокинги и сюртуки покажутся настолько опоэтизированными историческим расстоянием, что какой-нибудь будущий Мейерхольд завоюет себе славу, поставив оперу Вагнера, в которой, как нигде, отразились личные, сердечные переживания великого художника, в той самой обстановке, в которой эти переживания родились и развивались.

Но, разумеется, и этот будущий Мейерхольд будет неправ, так как он позволит себе фантазировать там, где ему нужно передавать намерения автора. А самое существо намерения Вагнера было создать драму не историческую, а символическую. Созданные им характеры выходят из пределов какой-либо обыденности, и в то же время они вполне и вечно жизненны. Это настоящие герои человечества. Это подлинные кумиры человеческой любви, и не только половой, ибо что может быть возвышеннее любви Тристана к Марко, Марко к Тристану, Курвенала к Тристану? Всякая историческая обстановка должна мельчить сюжет, втискивать его в узкие рамы преходящих условий, тогда как измерения этого «романа романов» столь огромны, что от них раскалываются и разлетаются всякие бытовые путы.

Если бы меня спросили, в какую из эпох я бы советовал перенести это действие, я бы ответил — ни в какую. «Тристан» должен разыгрываться вне определенного времени и места; это первое условие для достижения соотношения с внутренним содержанием драмы. Но нужно же как-нибудь одеть актеров? Нужно же изобразить корабль, замок Марка, замок Тристана? На это я бы дал совет, во-первых, сыскать такого художника, который был бы наименее знаком с историческими документами (или который бы «преодолел» исторические увлечения), который отнюдь не заглядывал бы в Расине и в Готенрота[[234]](#endnote-211), но который сумел бы перечувствовать в себе безумную радость, огненный ужас, тяжелую тоску двух великих «любовников», созданных Вагнером, и облечь эти {182} чувства в такие краски и формы, которые только подчеркивали бы эти переживания.

Здесь не в покроях, не в архитектурных формах дело, а в символах. Самый корабль первого действия — символический корабль, и представлять его в виде разреза средневековой палубы есть большой абсурд. Надлежало изобразить тайну девической замкнутости, род какой-то кельи, пряную душную атмосферу кипящей и не выяснившейся, преступной и всепоглощающей страсти. Нужны были подушки, в которых можно рыдать и обливаться слезами, нужен сумрак заговорной тайны, нужно было передать соблазн объятий и убийства, а вместо этого нам дали «стильные» и «стилизованные» маневры матросов, какой-то чопорный трон, годный для «старинного театра», какие-то неудобные лестницы, бездвижный, но все же очень навязчивый в своем реализме парус, канаты и веревочные лестницы.

Где же осталось то, что задумал автор? В оркестре оно, правда, осталось. Ершов — чудесный (единственный в мире) Тристан, звучно и красиво пела Черкасская. Но поверить в то, что творилось на сцене, не было возможности, ибо царило полное разногласие между музыкой, драматическими положениями и тем, что видел перед глазами. Ни археологично точно расписанный картонаж кн. Шервашидзе, ни мешающие впечатлению выдумки г. Мейерхольда не способны передать то, что только тут и требовалось от художника сцены: замкнутость девичьей души среди вольного простора жизни. Гениально у Вагнера, что Тристана призывает к себе Изольда с палубы, с воздуха, с солнца, и входит он оттуда в ароматичную, темную, душистую, завороженную палатку, где так жутко и сладко, где точно кончается мир. Пробуждением от дивного кошмара должен казаться момент, когда корабль причаливает к берегу, а на Мариинской сцене вспоминаются официальные торжества.

Совсем таким же неудачным и прямо нелепым представляется мне понимание 2‑го действия: декорация кн. Шервашидзе здесь отличная и, скажу более, — очень поэтичная. Но, увы, поэзия эта иная, нежели поэзия Вагнера во 2‑м действии «Тристана». Кто-то сказал, что это идеальная декорация для «Макбета», и это правда. Но что же общего между преступным, ибо мелким и не вдохновенным, честолюбием узурпатора и всеочищающей божественной страстью Тристана? Эта декорация создана для «злых козней». Фиваидские скалы, корявые, осенние деревья, голые камни налезающих на зрителя башен — все это говорит только о беде[[235]](#endnote-212). В такой обстановке не может питаться страсть любовников, забывающих всякую осторожность, все веления совести. Эта обстановка {183} отрезвила бы их, направила на строгий путь чести и, вероятно, привела бы их наконец в отчаяние. Быть может, в такой обстановке они действительно кончили бы самоубийством, вместо того чтобы мечтать о смерти как о величайшем блаженстве.

И вот что замечательно: выдумав такую обстановку (очевидно, только из желания идти наперекор рутине и традициям), г. Мейерхольд повел и всю сцену между любовниками так, что она сделалась неузнаваемой и прямо непонятной. Он сам попался в расставленную западню. Любовное свидание Тристана и Изольды, каким его поставил Мейерхольд, не должно было вызвать ни в Мелоте ревность, ни в Марке горькое разочарование. В лучшие руки, нежели в руки такого спокойного, вежливого и холодного рыцаря, каким является Тристан в этом действии, он не мог поручить свою супругу.

Я вспомнил об Элоизе и Абеляре, о картине Шеффера «Св. Августин и св. Моника», о разных мистических христианских «романах», но ни минуты я не мог поверить, что люди, поющие на сцене слова наивысшего сладострастия под аккомпанемент бешеного оркестра, чтобы эти люди творили соблазнительное беззаконие, предавались пьянящему греху и в озарении своей страсти, в восторге наслаждений прозревали свою последнюю правоту, бросали вызов белой людской суете, славили бы бездонность и всеприемлемость космической ночи.

Желание быть «средневековым стилистом» заставило забыть Мейерхольда, что у Вагнера нет и помина о средневековье и о главной сути средневековья, о христианстве. Герои этой оперы не похожи на героев «Лоэнгрина» и «Тангейзера», на Эльзу и Елизавету. Это — люди вообще. А люди «вообще» сходятся в ночной тайне, в душистых садах не для того, чтобы замирать в классических позах, а для иных ритуалов, для иных целей, для иного значения, для великого, страшного и чудного дела.

Я скорее согласен с третьим действием. Правда, и здесь кн. Шервашидзе пренебрег сценариумом Вагнера и не сделал «большой липы», под которой должен лежать раненый Тристан, и не показал моря. Но это пренебрежение не вредит настроению уныния, безысходной тоски, которое составляет содержание первой половины действия. Невидимость морского горизонта за приподнятой авансценой дает впечатление большой высоты безотрадной, бесплодной вершины. Тристан лежит, как жертва на алтаре, жертва дню, свету, и его томление по ночной Изольде, по забвению, по мраку становится особенно жутким под этим белым неумолимым небом, на этом высоком каменном жестком престоле. К сожалению, эта декорация написана хуже других, а затем здесь {184} именно к концу получаются такие несуразности по режиссерской части, что когда занавес падает, то кажется, что точно забыли исполнить все главное: смерть Тристана, битву и знаменитую песнь торжествующей, уходящей в небытие любви.

Г. Мейерхольду все из тех же средневековых соображений захотелось построить плач Изольды над трупом своего любовника в виде группы «Пьеты». Но если благодаря этому мы и любуемся этой группой à la Макс Клингер[[236]](#endnote-213) с точки зрения пластической, то мы именно благодаря тому же трюку совсем не верим, что перед нами почти обезумевшая любовница, для которой вдруг пресекся смысл жизни и радость страсти стала невозможной. Так плачет мать над сыном, сестра над братом, а не «прилетевшая» из дальних стран, пренебрегшая всем, жаждущая превыше всего ласк подруга.

И здесь проявилась все та же замороженность, и впечатление от этой замороженности усиливается, когда начинается по сцене «стильная» беготня тристановских вассалов (все какие-то юноши, и как мало их; мне почему-то казалось, что это не воины, собирающиеся на смертельную битву, а пастухи, которые гонят с потравы чужих коров), когда через отворенную дверь, через спущенный мост входят «стильные», пестрые, точные по Готенроту и миниатюрам средневековья рыцари с элегантным Марком во главе.

А смерть Изольды! Это уже какое-то издевательство над артистами. Очень правилен принцип строить группы завершающих моментов. Как музыка после томительных исканий, перебросов, сплетений, блужданий выходит к концу на простор, лад и ясность, так точно и действие на сцене после тревожной суеты и стремительных порывов должно вылиться в гармоничную застылость, пластически выражающую смысл всей драмы. Но этот-то заключительный аккорд бесконечно трудно найти. Опасна здесь банальность, но еще опаснее «неверный ход», неверное развитие и окончание в «чужом тоне». Впечатление от целого спектакля может быть испорчено именно неудачей этого «разрешения».

Я даже прямо не могу понять, что хотел сказать г. Мейерхольд тем, что заставил бедную Изольду в самый патетический момент покинуть тело своего возлюбленного, с великим трудом и опаской спуститься по ступеням и лечь рядом с убитым слугой Тристана — стариком Курвеналом? Вероятно, ничего. Но здесь именно «ничего» и неуместно. Г. Мейерхольд поступил здесь так, как барочные художники, которые в погоне за внешнею стройностью композиции забыли о сути изображенного момента и изобретали {185} красивые, но бессмысленные группы. Однако то, что допустимо в пластических художествах, предоставленных себе и преследующих главным образом декоративные цели, то самое является абсурдом на сцене, где пластическое художество находится в подчинении драматической задаче. Здесь преступно задаваться декоративными соображениями, забывая значение театра вообще и данного драматического действия в частности. Это является настоящим вандализмом и попранием святыни.

У Вагнера сказано совершенно определенно: после таинственных, вещих слов: «In des Welt Athems wehendem All-ertrinken, versinken, unbewust höchste Lust!»[[237]](#footnote-26) — Изольда, поддерживаемая Брангеной, опускается в экстазе (wie verklärt)[[238]](#footnote-27) на труп Тристана. Окружающие глубоко растроганы и потрясены. Марк благословляет трупы. Однако в Мариинском театре творилось нечто иное. Последнее требование ремарки Вагнера оставлено вовсе без внимания. Изольда — Черкасская укладывается с большой аккуратностью в изящную позу в головах у своего вечного супруга и рядом с Курвеналом, и таким образом любовники как бы еще раз разъединены, разъединены навеки.

Что же касается до Марка, то я и не припомню: благословляет ли он Тристана и Изольду, ибо досада на упражнения в балансировании и пластике, которые обязана проделать перед публикой г‑жа Черкасская, слишком отвлекла мое внимание. Как-то даже переживаешь за артистку ее страх перед начальством и перед ревнивым к своему изобретению режиссером. Не веришь в то, что здесь изображен акт величайшего просветления, а сквозь слова текста и звуки оркестра как бы проникаешь в думы умирающей героини: «Директор, кажется, в ложе, Крупенский в креслах, Мейерхольд в первой кулисе… Как бы не напутать! Сначала вот как нужно закинуть руку, потом вот так подогнуть колено, сюда положить голову, этак повернуть. Слава Богу, занавес, — кажется, сошло!»

## **{****186}** Сергей Ауслендер Петербургские театры[[239]](#endnote-214) «Аполлон», 1909, № 2

Мариинский театр, как бы проснувшийся от летаргии, вспомнил о своем назначении быть образцовой оперой и с энергией только что выздоровевшего принялся за новые постановки. Еще не забыт удивительный «Игорь» и уже дан «Тристан». В «Тристане и Изольде» дебютировал новый режиссер Мариинского театра Вс. Э. Мейерхольд.

Вероятно, петербургская осенняя слякоть располагает к брюзжанью. Только этим можно объяснить, что новая постановка вызвала воркотню и даже злобность. Я не «вагнерист», но все, что сделал Мейерхольд, как зрелище мне, зрителю, было очень приятно[[240]](#endnote-215). Самый принцип некоторой ненадежности прекрасно и со вкусом поставленных живых картин мне кажется вовсе не неправильным. Сцена, когда, выпив любовный напиток, сами того еще не знающие любовники застыли с помутившимися от внезапного безумия глазами и потом какой-то чужой роковой силой были брошены в объятия друг другу, незабываемо великолепна. Дуэт второго действия, весь исполненный такой страстной, почти нечеловеческой, уже предчувствующей смерть истомы, сам по себе подсказывает неподвижность, и прекрасны, величественны, нежны были позы Тристана на камне и склонившейся у йог его Изольды. А там, где нужны были быстрые движения, Мейерхольд дал их: вся пламенность встречи была в этом одном жесте, жесте, которым Тристан окутал своим плащом Изольду, когда роковой пурпур его одежд смешался с более нежным, но однотонным ее платьем, быстрая же сцена последнего акта, когда верный Курвенал один защищает мост от отряда короля, была поставлена с таким подлинным пылом, что Смирнов на генеральной репетиции был уведен со сцены с небутафорской раной на лбу[[241]](#endnote-216). Хор не болтался без толку, как в «Вампуке»[[242]](#endnote-217), и там, где должен был служить лишь фоном трагедии, оставался в торжественной неподвижности мудрым и вещим созерцателем событий, беспристрастным и к любви и к смерти; там же, где движение подсказывается самим ритмом, Мейерхольд придумал много интересных деталей: так, работа с канатом, лазанье по веревочной лестнице и др. Самое подчинение оперной постановки кроме дирижера еще и драматическому режиссеру придало опере новую стройность и строгость всего плана исполнения.

## **{****187}** Евгений Браудо Любовь и смерть (Тристан и Изольда в поэмах Средневековья и в музыкальной драме Рихарда Вагнера)[[243]](#endnote-218) «Аполлон», 1910, № 4

«In dem Gesammtwerk der Zukunft wird immer neu zu schaffen sein»[[244]](#footnote-28) — эти слова Вагнера избрал девизом для своей постановки «Тристана» на сцене Мариинского театра г. Мейерхольд. И потому он задумал поставить «Тристана» наперекор всякой рутине, всем установившимся сценическим тристановским традициям и даже наперекор указаниям самого автора драмы. Истинный ценитель вагнеровской музыки и знаток его драм, г. Мейерхольд вложил много любви и работы в свою постановку. И действительно, он сумел многое из того, что до сих пор в прежних казенных постановках оставалось тайным для зрителя, сделать явным и раскрыть таким образом новые источники наслаждения гениальной драмой Вагнера. Г. Мейерхольд прекрасно оттенил всю внутреннюю силу вагнеровского жеста, и сцена любовного напитка, момент, когда Тристан закрывает Изольду плащом от «химер дня», группа воинов с Мелотом во главе (в конце второго акта), застывшая в неподвижном зловещем молчании, готовая броситься на преступников любви, — все это сделано прекрасно и производило впечатление. Интересной и правильной с точки зрения вагнеровского театра представляется также идея г. Мейерхольда сконцентрировать все действия драмы на одной определенной глубине сцены. Но слишком ревностное свободолюбие г. Мейерхольда внушило ему несколько мыслей, которые отнюдь не могут быть названы удачными и, к сожалению, испортили то прекрасное впечатление, какое могла бы по справедливости дать его режиссерская творческая работа. Такой неудачей для постановки был неловкий с точки зрения режиссуры поворот корабля в первом действии. Получилось так, что перед зрителем раскрылись сразу те сцены драмы, которые должны были вначале остаться скрытыми от него. Чтобы не отвлекать внимание зрителя от речей Изольды и не впасть в противоречие с партитурой, г. Мейерхольд вместо живой беготни и возни матросов на корабле поставил живую картину — ведь ничего другого ему и не оставалось сделать! — но эта неподвижность, полное затишье {188} создало впечатление какой-то сентиментальной нирваны, очень далекой от той, о которой томятся герои «Тристана». Будь корабль поставлен согласно намерениям Вагнера, оживление, царящее на палубе, которое как луч солнца врывается в душную и мрачную атмосферу шатра Изольды каждый раз, когда она раздвигает занавес, — это оживление не только бы не могло помешать ходу драматического действия, а, напротив того, сделалось бы элементом его. В постановке же г. Мейерхольда картина первого акта возбудила недоумение у прессы и публики. И действительно, сначала общая истома, а потом суетливая беготня матросов могли сбить с толку зрителя, которому вдобавок приходилось мысленно проделывать сложные геометрические построения для того, чтобы разобраться в расположении всего происходящего на сцене. Увы! Нет ремесла бесполезнее и печальнее ремесла покойного нюрнбергского меркера Сикста Бекмессера![[245]](#endnote-219) Но что делать, приходится браться за мел и при рассмотрении талантливых декораций кн. Шервашидзе. С интересом и с эстетическим наслаждением рассматривал я исторически точные и с большим вкусом сделанные им костюмы в стиле XIII века в первом акте. И было обидно, что такая талантливая и изящная работа художника в конечном счете все-таки не гармонировала со всей концепцией драмы Вагнера. В настоящей статье была сделана попытка оттенить те черты различия, которые отделяют драму Вагнера от произведения Готфрида Страсбурского. Трудно указать определенные исторические рамки для вневременной символической драмы Вагнера. Но несомненно одно, что несколько фривольный и поверхностный взгляд на любовь, который характерен для XIII века, совершенно чужд идейному содержанию вагнеровского «Тристана». Кроме того, и Готфрид инстинктивно искал в «Тристане» источников какого-то более сильного, космического взгляда на любовь, уже чуждого его эпохе…

Поэтому, если уж вообще держаться в постановке каких-то определенных исторических рамок, то уместнее было бы взять, пожалуй, XII век, когда впервые входил в литературу «Тристан»: тогда вся постановка приобрела бы несколько более темные краски, что лучше бы гармонировало с настроениями вагнеровского «Тристана». Непонятным для меня осталось, почему гг. Мейерхольд и Шервашидзе убрали из второго акта, так красиво в смысле гармонии красок им поставленного, липовую аллею и сад, где происходит свидание обоих любящих. Здесь Вагнер сохранил одну из черт древней легенды, как бы отражение счастливой жизни, которую герои вели в лесу Морруа. Еще более было мне жаль, что в третьем акте так неудачно было запрятано {189} на заднем фоне сцены море, которое в древней легенде живет своей одухотворенной жизнью, — одно из важнейших элементов в старой саге. Даже больше того, с морем связана мысль об общечеловеческом значении этой легенды, с ее интимным сплетением эллинских и кельтских мотивов. В драме Вагнера море играет также важную роль в последнем акте. Только его близость объясняет некоторые непонятные для слушателя строки текста, и потому пренебрежение к морю тоже представляется мне одним из важных недочетов этой постановки.

Об исполнителе главной роли драмы Вагнера, г. Ершове, можно сказать словами древних авторов, что он выполнил задачу актера: «говорил миф»[[246]](#footnote-29). Действительно, г. Ершов умеет во всех своих движениях, своих жестах, своей походкой дать образ какого-то преображенного, нового человека, о котором мечтает новая драма и воплощение которого мы видим в вагнеровском Зигфриде. Г. Ершов верно понял текст Тристана; он во многом проник в тайны поэтического языка Вагнера (несмотря на то, что ему приходится исполнять «Тристана» по-русски) и пластично сумел передать не только чувственные, но и интеллектуальные моменты своей роли. И его драматическое исполнение (голос г. Ершова звучал местами довольно-таки неприятно!) большой сцены третьего акта заставило вспомнить слова Вагнера о первом исполнителе Тристана в Мюнхене, несравненном Шнорр фон Карольсфельде[[247]](#endnote-220). Партию Изольды превосходно передала г‑жа Черкасская, главным образом с вокальной стороны. Ее удивительному по красоте и звучности голосу доступны все оттенки эмоциональных, любовных подъемов. Благодаря этому г‑же Черкасской лучше всего дались страстные вспышки гнева и любви в первом акте и лирика второго. Дать же пантеистический подъем любовной смерти Изольды г‑жа Черкасская не сумела. Слишком terre à terre[[248]](#footnote-30) вся ее техника жеста и драматическая игра. Несколько на задний план отступили — в смысле яркости исполнения — г. Касторский (Марк), несмотря на свой чудесный голос, и г‑жа Маркевич (Брангена). Из двух исполнителей роли Курвенала (г. Андреева и г. Смирнова) более удачным был, пожалуй, г. Смирнов. Оркестром руководил г. Направник. Его сухая, безупречная с точки зрения ремесла передача партитуры «Тристана» не сумела взволновать слушателей той космической силы чувства, которой дышит музыка Вагнера. Мы видели дивную статую, разбитую на мелкие куски и уже потом склеенную рукой опытного мастера. Услышать {190} же внутренне правдивое, цельное и глубокое исполнение «Тристана» нам суждено было в тот дивный вечер, когда за дирижерским пультом Мариинского театра сидел Феликс Моттль[[249]](#endnote-221).

Несмотря на то, что «Тристан» шел под его управлением только с одной репетицией, г. Моттль сумел так увлечь за собой оркестр и певцов, что они как зачарованные следовали тончайшим указаниям его дирижерской палочки. Моттлю удалось в каждом отдельном артисте оркестра зажечь огонь музыкального энтузиазма, одухотворенного пониманием партитуры «Тристана» как целого. Этим объясняется, почему, несмотря на свободу импровизатора, с какой вел оркестр Моттль, он добился такой идеальной стройности и красоты звука. Да, это было вдохновенное исполнение. Впервые с гениальной драмы Вагнера спал тот пустой покров музыкальных условностей, который в прежнем исполнении ее на Мариинской сцене скрывал от нас всю мировую сущность ее экстазов. Поразительна была эта цельность исполнения, это умение передать нежнейшие переходы от одного момента чувства к другому. Ни одной резкости, несмотря на огненные подъемы, ни одной истерической нотки, ни одного лишнего или случайного движения руки, которое в какой-либо мере могло остаться непонятым исполнителями. Здесь не было разгула страстей, не было тщательного выделения отдельных лирических мест, каждая нота являлась лишь выразительницей той большой художественной идеи, которая легла в основу передачи «Тристана» Ф. Моттлем. Нигде не отступая от партитуры, сдержанный и отчетливый, не «дирижер сердца», а дирижер духовного проникновения, он показал нам свое умение достичь полноты психологической выразительности чуткой модификацией темпов, глубоко разработанной динамикой оркестра, пластической передачей многообразной и замечательной по своим комбинациям (III акт) ритмики «Тристана».

## С. Ауслендер «Шут Тантрис» Э. Хардта[[250]](#endnote-222) «Аполлон», 1910, № 6

Уже афиша, на которой значилось: перевод П. П. Потемкина, декорации князя А. К. Шервашидзе, музыка М. А. Кузмина, режиссер В. Э. Мейерхольд, предвещала нечто для Александринского театра необычайное. Было даже несколько страшно: ведь это уже не маленькая зала на Офицерской, с той интимной атмосферой лаборатории, в {191} которой три года тому назад дерзкие опыты, даже оставаясь лишь опытами, принимались с удовлетворением, как обещания будущих достижений. Сюда же, в эту торжественную, привычную с детства залу Императорского театра можно было прийти только совсем готовыми, совсем уверенными, не для исканий результатов, которые еще не проверены, а для окончательной победы или окончательного поражения. И, несомненно, постановка «Шута Тантриса» является победой, победой тем более славной, что она куплена не ценою уступок, а действительным, неоспоримым доказательством ценности новых театральных приемов, которые впервые были не только провозглашены, но и выявлены в полной мере, несмотря на всю трудность преодоления стольких препятствий: как предубежденная «большая» публика, как привыкшие совсем к другому актеры, как весь этот громоздкий, не приспособленный к быстрым переменам аппарат казенного театра.

Сейчас нельзя учесть все возможные последствия этой победы. Конечно, трудно мечтать, чтобы свет перевернулся — и Александринский театр стал впереди смелых искателей нового театра, но он стал на тот благородный путь, на котором — рядом с освященной традициями стариной — возможна истинная новизна, принимаемая с мудрой осторожностью и культурной терпимостью.

Помимо, так сказать, политического значения постановки «Шута Тантриса» это был из всех драматических спектаклей сезона самый интересный. Я не буду говорить о самой пьесе Хардта, так как о ней уже было сказано в № 4 «Аполлона», даже более подробно, чем заслуживала эта обычная для немецкого сентиментализма, несколько фальшивая и слащавая попытка возрождения старого романтизма.

Но, совершенно как-то независимо от пьесы, в этих позах, взятых со статуй королей и святых, в декорациях Шервашидзе воскресала подлинная строгая легенда средневековья, проходила мрачная, окрашенная пурпуром любви и смерти страшная и незабываемая история, где прокаженные в неистовой похотливой пляске всплескивают красными руками, где в темных залах, таящих мрачные предчувствия, с синим закатом над высокой дверью, играют в шахматы короли и королевы; где рыцари таинственно-прекрасные, как св. Георгий, спасают своих королев, неузнаваемые ими, убивают на быстрых поединках и ангелами поддерживаются, когда прыгают с высоких стен в развевающихся плащах, — все это, как-то помимо Хардта, волновало и влекло в постановке «Шута Тантриса». Необычайно в этом спектакле было — полное и старательное подчинение всех актеров единому замыслу.

Этот Ходотов (Тристан), любимец публики, невыносимый в других случаях своей дешевой задушевностью, — здесь не сделал {192} ни одного неблагородного жеста, не сказал ни одного фальшивого слова…

Юрьев (Марк) не оскорбил ни на минуту королевского достоинства слишком страстным порывом мучимого ревностью возлюбленного. Как трагически-торжественен был он в сцене суда, когда, слушая роковую весть о новой измене, он оставался неподвижным, как бы слившимся с иконостасом, в виде которого был сделан его трон!

Ведринская (Изольда) была, быть может, слишком нежной, более хрупкой, чем мы привыкли воображать Изольду — эту героическую любовницу. Но ведь здесь уже и сама Изольда — иная, почти обезумевшая, ослабевшая, не узнающая своего Тристана, не имеющая уже силы ответить на страстный его призыв, Изольда, у которой остались лишь: собачка Петикрю, смутная, жестокая память несчастной любви, вечный ужас в темном замке и страшная гибель.

Но в первом действии, когда Изольда расспрашивает о кораблях, пришедших из страны, где — Тристан, и во втором, когда, утомленная лукавством позорной защиты, узнавшая, что Тристан не остановился на призыв ее именем, она не удерживается и — страстными клятвами в вечной любви к даже изменившему ей любовнику — подписывает себе ужасный приговор, — нельзя было в этой слабой, прекрасной в страданиях королеве не узнать той, другой Изольды — Изольды Вагнера.

Некоторые моменты у Ведринской — Изольды остаются надолго в памяти: так, когда на суде она в красном плаще, положив руку на голову пажа, стоит перед королем, перед обвинителями оскорбленная, измученная, но гордая и любящая…

Даже у всех второстепенных персонажей (Коваленская, Прохорова, Есипович) чувствовалось какое-то необычайное воодушевление, которое и сделало этот спектакль исключительным по редкой стройности всего замысла и исполнения.

## Евг. Зноско-Боровский Башенный театр[[251]](#endnote-223) «Аполлон», 1910, № 8

«Актерами Башенного театра (Таврическая, 25) 19 апреля 1910 г. разыграна будет комедия *Кальдерона “Поклонение кресту”*. Действующие лица… Действие происходит в Сиене, согласно указанию автора, в XIII в. Начало в 11 1/4 ч. веч. Программа служит входным билетом».

{193} Так гласило разосланное устроителями вечера приглашение, и так необычны, так сказочны эти слова — Башенный театр, Кальдерон, XIII век, — что даже несколько странно было видеть их набранными современной столь «прозаической» пишущей машиной. Но еще страннее было то, что эта сказочность сохранилась и в течение всего спектакля. Хотя он происходил в небольшой комнате частного дома, разыгрывался не профессиональными актерами, — он неожиданно сплел новую сказку театра, увлекательную даже для наиболее искушенных во всех театральных исканиях, — сказку совсем особенную, придавшую современному театру новое очарование, внушившую ему новую жизнь. И в этом было особое значение спектакля, далеко превысившее то, которое имеет факт, сам по себе такой отрадный, постановки редкого в России Кальдерона: стало до очевидности ясно, что все привычные, казалось, необходимые черты современного театра, весь механизм этой сложнейшей машины совсем не нужен и что при минимальной затрате средств можно достичь не меньших, если не больших, результатов и эффектов. При этом надо особенно отметить, что все попытки и достижения спектакля — и в этом видим мы залог их жизненности, — что все они добыты не отвлеченным рассуждением, но родились из подлинной жизни театра, жизни современной, равно и очень старой: современные искания были направлены к драгоценным сокровищам давней старины, а ее лучшие заветы усвоены были нами нынешними приемами.

Это была попытка воскресить испанский театр XVI – XVII вв. (конечно, возможно было и другое задание: с подробной точностью представить Сиену XIII в., — но тогда был бы уже иной спектакль, и еще надо было бы доказать, насколько для Кальдерона и для его пьесы важна его собственная историческая ссылка). Известны те две главнейшие опасности, которые стерегут всякое воссоздание старины. Это либо превращение ее в документальную, строгую, но мертвую копию, в которой жизни нет или она не может дойти до современного зрителя, — либо, наоборот, приближение старины к зрителю с помощью утраты ее подлинности, ее духа. И потому так трудно это воссоздание, и потому оно есть совершенно самостоятельное творчество. Тайну его высказать нельзя, но, констатируя его результаты, можно указать содействовавшие их появлению условия.

Говоря о настоящем спектакле, мы должны сразу установить полный успех этого «возрождения» и приписать его главным образом равноправному и безусловно согласному сотрудничеству режиссера и художника — тому, что так настойчиво и давно уже требуют для всякого театра его реформаторы и чего так не могут и {194} до сих пор освоить себе его повседневные деятели (еще недавно один, считавшийся видным режиссер заявлял, что он предпочитает простого маляра самому лучшему художнику, так как последний всегда стремится «влиять» на постановку).

Мы видели подлинный испанский театр, скажем — балаган, с ходом в зал, без декораций, с одними материями, и перед нами было красивейшее зрелище: сочетание «испанских» желтых и красных цветов на фоне темно-зеленых и черных — и без всякого напоминания о старине — радовало глаз. И с этим удивительно гармонировали красно-желто-серо-голубые то яркие, то тусклые цвета костюмов, отчего актеры в причудливых головных уборах словно сливались со всей картиной как ее неотделимая часть. Крошечной и даже без подмостков сцене была придана — тайной распределения сукон, тянувшихся, скрывая низко висящую лампу, от задней стены к середине и здесь свешивавшихся на задрапированные, делившие сцену на две неравные части ширмы (lo Alto del Teatro!)[[252]](#footnote-31), — иллюзия глубины довольно значительной, но не чрезмерной, что уже нарушило бы стиль. Если прибавить, что пыльно-золотой занавес открывался не мановением невидимого человека-машины, но двое арапчат в обворожительных костюмах весело раздвигали его и опять сдвигали, сами оставаясь впереди и сбоку его или скрываясь за ним, то внешняя картина спектакля будет в общих чертах нам ясна — театра по духу испанского, но полного сегодняшнего, хотя и не сценического, в обычном смысле, очарования.

В этой изысканной и простой с нынешней театральной точки зрения обстановке, — такой радостной для нас и между тем воспроизводящей давно угасшую старину, — созданной совершенно индивидуальным творчеством, хотя и повторившим прежнее бессознательное, народное, неопытными любителями разыгрывалась комедия Кальдерона. И то, что это была не обычная игра заправских актеров, не только не сердило, но скорее радовало: пусть не все и не совсем хорошо играли любители, но по крайней мере они не создавали той дисгармонии, которую непременно внесли бы в эту необычную постановку слишком современные, слишком знакомые и для другого театра годные актерские приемы. Но, конечно, не это интересует нас сейчас, а опять-таки: насколько и каким образом удалось в постановке добиться воссоздания старины, придав ей сегодняшнюю жизненность?

Здесь возникают, однако, некоторые трудности, которые нужно преодолеть. Они касаются прежде всего актера. Если можно {195} буквально повторить старое убранство, то старого человека повторить нельзя, как его ни наряжать, ни гримировать. Следовательно, разыгрывая испанскую пьесу, мы не можем «повторить» испанского актера, хотя бы мы и усвоили все его приемы. То, что мы знаем о нем из разных источников, как-то: свидетельства и воспоминания современников, пьесы или, по аналогии, о других актерах, вплоть до теперешнего театра Джованни Грассо[[253]](#endnote-224), говорит нам о большом искусстве со многими публикой освященными традициями, связанном с громадным темпераментом, экспрессией, яркостью и страстностью. И какой, как бы хорош он ни был, русский актер может в этом равняться с ними? А на маленькой сцене Башенного театра — да он бы попросту все стены переломал.

Выход дается в зрителе: ведь и он теперь не тот, что был прежде, и ему, северянину, вовсе не нужен южный пыл: он бы его только шокировал. Значит, для полной иллюзии все на сцене может идти на несколько градусов ниже и тише. А так как каждый народный театр имеет некоторые раз и навсегда установленные, совершенно определенные и до нас дошедшие персонажи (назовем наугад: итальянский — Pulcinelli, французский — Gros Guillaume, немецкий — Hanswurst и т. д.), да и среди других есть хотя и более подвижные, но все же постоянные или условные типы (в «Поклонении кресту» — Хиль и Менга, которые у Кальдерона носят привычные для испанского театра нарицательные клички: villano gracioso и villana graciosa[[254]](#footnote-32)), с обязательными традиционными внешностью и всей игрой, то здесь нам дан тот пункт, исходя из которого мы можем воссоздать весь театр, а не только пьесу, и он, при соблюдении вышенамеченных пропорций, будет близок и нам.

Психология же зрителей дает нам возможность и других преодолений, более того, возможность некоторых обобщений и указаний принципиального характера. Дело в том, что если одно и то же действие или явление производит различное впечатление, будучи совершено в разное время или в разных местах, вызывает различную реакцию, то и обратно — одно и то же впечатление, одни и те же поступки различных людей служат показателем того, что причины, вызвавшие их, различны. Признавая, например, какой-нибудь театр образцовым, — если мы видим, что через много-много лет впечатление совсем других людей от театра внешне выражается так же, как было при нем, — мы можем уже думать, если не быть уверенными, что театр не тот. И следовательно, {196} одинаковость впечатлений не радовать нас должна, но наполнить тревогою, заставить пересмотреть те средства, которыми она достигнута, и с другой стороны, изыскивая эти средства, не должны мы слепо жаждать пробуждения старых чувств и форм их выражения.

Так, если старый зритель в наивном страхе следил за поединком или сражением на сцене, плакал над смертью героя, кричал, чтобы его, любимца его, не убивали, и уже не различал актера от героя пьесы, то это совсем не то, как если бы мы теперь волновались и шумели о том же, — мы, которые знаем, что мечи — картонные и холостые — выстрелы. В нашей боязни за героя не говорит ли часто страх за актера (мы и не упоминаем о том простом чувстве досады от ожидания разных неприятных нам шумов, криков, возни, которое по необходимости превращает нас из театральных зрителей в обычных людей, то храбрых, то пугливых): как бы он и впрямь по неосторожности не был ранен или даже убит (что раза два действительно случалось)? И чем больше иллюзия, тем ярче сталью блестят мечи, тем сильнее этот страх, и вот — это уже зародыш Grand Guignol[[255]](#footnote-33), когда уже нет искусства. Чувства, вызываемые в нас такой иллюзией, — не те, что прежде, не эстетические, но фальшивые, рожденные не подлинными средствами искусства, а близки тем, которые возбуждаются самыми низменными зрелищами, как в театрах Америки, где на сцене откровенно готовы четвертовать, колесовать героев. Другое было бы дело, если бы иллюзии никакой не было, если бы было подчеркнуто, что меч — деревянный: вот если бы мы тогда стали волноваться за героя, это было бы действительное чувство и близкое тому, прежнему.

В этом и лежит путь к наилучшему воссозданию старого театра: приблизить нас к наивному восприятию, не скрывая, но обнаруживая все то, что все равно скрыть нельзя и что мы отлично знаем и ни на минуту не забываем. Здесь же и коренная ошибка современного театра, желающего придать внешний вид жизненной реальности — театральной условности, когда она имеет свою, театральную жизнь.

В данном спектакле мы видали эти условности ожившими, и в то же время — это жили старые наивности испанского театра.

Если надо прятаться — прячутся за занавес; если надо засыпать травой или ветками — попросту натягивают ковер, устилающий пол; если надо спешно уйти — не стесняются сойти в зрительный зал. И все это не только не шокирует, а, напротив, {197} кажется вполне естественным, разумным, в духе и логике того, что творится и говорится на сцене. Больше того: все ухищрения современного театра, которые прежде казались такими необходимыми, теперь оказывались совершенно ненужными, и если прежде изыскивались средства, как сделать их лучше и тоньше, то теперь стало ясно, что без них можно вполне обойтись, и от этого они приобрели комический оттенок, стали настоящими смешными «Вампуками».

По тому же принципу было построено и все остальное, и благодаря этому получался тот единый для искусства язык, который разнится от языка жизни, но имеет с ним какую-то внутреннюю близость: каждому слову со сцены соответствует какое-то слово (но только другое, непременно другое! если то ж — нет искусства!) — в жизни. Но это не разделяет сцены и зала, а наоборот, между ними завязывается живой диалог, в котором зал живет всею жизнью сцены. Так что, если — не сегодня, не завтра, а, может быть, через много лет — вдруг опять сойдут со сцены в зал в неистовом бое (с помощью явно картонного оружия) необъятные полчища (в количестве четырех человек) враждебных сторон, то в зале неминуемо подымется священное волнение, которое заставит людей экспансивных вскочить и помогать правой стороне, а сдержанных — затаить в подлинном ужасе дыхание. И даже в данном, первом таком спектакле, разыгранном неопытными любителями на крошечной, даже без подмостков, сцене, — даже здесь был намек на это приближение к старине, возврат к наивному восприятию. Уже здесь деревянный меч стал стальным, не видимым внешним подобием, но внутренней мощью событий. И не механическим удалением ламп — что мы не сразу даже заметили — была уничтожена здесь рампа, но тем, что внутренне уже свершилось слияние сцены с зрителем, когда сама сцена сошла к нему…

Теперь надо дешифрировать начальные строки статьи. «Башенный театр» — в квартире Вячеслава Иванова; устроительница его — Вера Иванова-Шварсалон; режиссер — Вс. Мейерхольд; художник — С. Судейкин; актеры — частные знакомые, поэты, писатели — М. Кузмин, Вл. Пяст, Вл. Княжнин и др. Называем эти имена только для того, чтобы читатель мог тогда, когда принципы этой постановки перейдут в том или ином виде на большую сцену и завоюют на ней себе признание, — чтобы он с отчетливой ясностью мог вспомнить первый проблеск, первое осуществление их…

## **{****198}** Аш «Дом интермедий»[[256]](#endnote-225) «Речь», 1910, 14 октября

Все чаще и чаще замечается сейчас увлечение экзотикой. Она манит, соблазняет нас, уставших от быта, от игры настроениями, от подчас кустарной метафизики или лишенной содержания стилизации.

От первого артистического кабаре при театре Веры Федоровны[[257]](#endnote-226), от самого этого театра через длинный ряд случайными рамповыми огнями вспыхивавших театров «Стиля», «Лукоморья», «Черного кота» и проч.[[258]](#endnote-227) тянется прихотливая и претенциозная линия порывов в страну экзотики, чудотворную, неизведанную, полную волнующих обещаний и надежд. До сих пор, однако, страна эта была для всех, ее видавших, скалистым пустынным островом. Ни райских птиц с золотыми перьями, ни хрустальных замков, ни опьяняющих миражей никто не нашел. Экзотика оставалась легендой, неоправданной и недостоверной.

Она не оправдалась, не стала достоверной и вчера, когда торжественно, при щелканье шампанских бутылок, разносимых странными официантами в полумонмартрских, полунижегородских куртках, распахнулись двери нового дома, построенного в чаянии ее постижения, «Дома интермедий».

«Расписаны были кулисы пестро», труда и старания вложено много, немало, быть может, и нежного дарования, но вместе с синеватым дымом разрешенных папирос таяли и расплывались впечатления, никто не забыл жизни, веселый смех звучал пусто, а антракты были молчаливы и грустны. Маленький шаг вперед был все же сделан.

Устроители интермедий поняли, что соблазн экзотики исходит не от воплощения индивидуалистической фантазии, как в «Балаганчике» Блока, а от подчеркивания и выявления фантазии объективной, смешивающейся с действительной, конкретной жизнью.

От понимания ее до совершенного ее воплощения — дистанция огромного размера, перешагнуть которую вчера не удалось, да и вряд ли удастся так скоро, но тем не менее в «Шарфе Коломбины», пантомиме Шницлера, чувствовалось много верно и хорошо прочувствованных штрихов, приближающих к цели.

Несколько напоминающий постановку «Балаганчика» второй акт пантомимы по группировке фигур, прихотливому гриму, темпу и несколько нарочито дерзновенным выпадам актеров вперед за занавес представил зрелище очень интересное и почти новое.

{199} Очень хорош финал третьего действия, где мертвый Пьеро, искусно посаженный Арлекином, держит в охладевшей руке стакан с игристым вином, а безумная умирающая Коломбина, прижимаясь к его ногам и подымая свой бокал, как бы в ответный тост мертвецу, сидит тихо и неподвижно, пока игривый танцевальный аккорд, ворвавшаяся веселая орава, брошенные лепестки цветов не превращают мрачной тишины в безудержный шум и веселье. Толчок, и Пьеро опрокидывается, разбиваясь, падает бокал, и белая длинная фигура покрывает мертвую Коломбину.

Желанное впечатление достигается вполне благодаря инсценировке Доктора Дапертутто, как значится в программе, певучему замыслу автора, великолепной игре Гибшмана и милой игре Альбова и Хованской[[259]](#endnote-228).

Перед пантомимой и после нее ставились на сей раз довольно тусклые безделушки Кузмина.

Минутами было немного скучно, минутами — немного веселее.

Негритянская трагедия Потемкина задумана на тонкий смех, выполнена на смех грубый. Момент негритянского танца кругом дрыгающего ногами повешенного, при всей нелепости обстановки, тем не менее неприятен. Это безусловная погрешность против художественного вкуса.

Гибшман, объясняющий действие на сцене и переводящий бессмысленные английские слова, и здесь очень хорош.

Следовал дивертисмент, длинный, длинный — до трех часов.

## Сергей Ауслендер Впечатления сезона. С.‑Петербург. Александринский театр. «Дон Жуан»[[260]](#endnote-229) «Ежегодник Императорских театров», 1910, вып. 7

Девятого ноября в Александринском театре состоялось первое по возобновлении представление комедии Мольера «Дон Жуан», которую уже около 20 лет не ставили на петербургской сцене.

Постановка г‑на Мейерхольда (с декорациями и костюмами по рисункам Головина) во многом отличается от обычных постановок классических пьес и является совершенно новой для русского театра попыткой ставить Мольера.

В пьесах классических не только непосредственное содержание, развитие характеров и действия влекут нас, но еще и те далекие {200} времена, к которым переносит нас пьеса, которые оживают для нас в вечно живом создании художника. Поэтому то, что при постановке классической пьесы необходимо не только передавать драматическую сущность ее, но как-то еще подчинить стиль эпохи, раскрываемой данной пьесой. Исторические костюмы, декорации, изображающие с приблизительной точностью местности, в которых происходит действие пьесы, считались достаточным, чтобы передать весь дух и быт далеких эпох.

В новой постановке «Дон Жуана» есть стремление передать стиль мольеровской комедии тоньше и глубже. В замысел постановки входит некоторое воссоздание мольеровского театра, но воссоздание не сухо-историческое, а соединенное с фантазией современного художника и режиссера. Свободное творчество актеров, декоратора и режиссера не стеснено педантичной обязательностью исторической точности, но вместе с тем глубокое проникновение в слегка жеманный, слегка искусственный дух мольеровского театра, дух пышности двора Людовика XIV, чувствуется во всем.

Самый зрительный зал имеет новый вид. Занавес уничтожен. Сцена представляет фантастически великолепную залу, которая, благодаря удачному сочетанию красок декораций с бархатом и золотом лож, кажется естественным продолжением зрительного зала. Авансцена выдвинута над оркестром к первому ряду кресел, рампа уничтожена, и свет в зрительном зале не тушится во время спектакля.

До начала действия на сцену выбегают веселой ватагой ливрейные арапчата. Они зажигают желтые свечи в люстрах и высоких подсвечниках, выносят жаровню с благовонием и звонком возвещают начало.

Суфлеры в зеленых камзолах и париках проходят с толстыми фолиантами в боковые будочки и отдергивают свои занавески.

На сцену выходит Сганарель (Варламов).

Арапчата приносят ему стул. Сганарель произносит свой знаменитый монолог о пользе табака.

Гусман (Казарин), конюший Эльвиры, сообщает, что брошенная жена Дон Жуана ищет его и прибыла сюда. Сганарель, этот толстый насмешливый плут, в котором совесть еще иногда пробуждается, открывает Гусману глаза относительно своего господина. Он говорит, что Дон Жуан готов жениться на ком угодно, хоть на кошке, что небо и ад ему нипочем, — и до того увлекается, что не замечает предостерегающих знаков Гусмана, завидевшего приближающегося Дон Жуана. Гусман скрывается; Сганарель едва успевает оправиться, как на сцене появляется Дон Жуан (Юрьев).

{201} Легкая, слегка танцующая походка, манеры версальского кавалера, что-то детски-наивное и в храбрости, и в вероломстве, и в притворстве, очаровательная веселость и грация — таков этот воздушный образ Дон Жуана Мольера, Дон Жуана, лишенного всякой тяжести философского демонизма, блестящего бездельника и шалопая, обладающего вместе с тем какими-то фантастическими чарами юности, красоты и изящества.

После краткого разговора между Дон Жуаном и Сганарелем выходят Эльвира (Коваленская).

Арапчонок, изображая пажа, несет ее шлейф.

Эта роль и в комедии и в данном спектакле оказалась самой неинтересной. Оскорбленная жена Дон Жуана появляется дважды, чтобы произнести два монотонных и тщетных монолога, направленных к исправлению Дон Жуана.

Второй акт переносит действие на улицу города. Арапчата отдергивают гобелен на задней стене, и открывается декорация, изображающая улицу.

Сцена между Шарлоттой (Тиме) и Пьеро (Озаровский).

Традиционные пейзане классической комедии с некоторым оттенком буффонады.

Пьеро выговаривает своей невесте Шарлотте за ее малую к нему любовь и рассказывает, как он спас тонувшего Дон Жуана. Когда он уходит, его заменяют Дон Жуан с верным Сганарелем. Дон Жуан не может равнодушно видеть хорошенькой крестьянки. Начинается ухаживание. Сганарель только вздыхает, слушая, как увлеченный господин его уже ткет обольстительную сеть лести и обещаний.

Пьеро возвращается как раз в ту минуту, когда Шарлотта уже склоняется на слова Дон Жуана и тот намеревается поцеловать ее. Жених вмешивается. Дон Жуан его бьет. Тот убегает. Одна из пощечин, по ошибке, попадает Сганарелю, вздумавшему было вступиться за крестьянина. После этой суматохи и беготни выходит вторая крестьянка, Матюрина (Рачковская), которой Дон Жуан тоже обещал ранее жениться на ней.

Забавная сцена между соперницами, когда Дон Жуан перебегает от одной к другой, успокаивая ревность обеих, напоминает сложные фигуры какого-то старинно-элегантного танца.

Когда Дон Жуан уходит, Сганарель пытается предупредить крестьянок, но при внезапном возвращении своего господина спешит опровергнуть только что сказанное им.

Бродяга предупреждает, что Дон Жуана ищет целый вооруженный отряд, чтобы убить.

Сганарель и его господин спешат скрыться. Арапчата задергивают задний занавес и объявляют антракт.

{202} Следующая сцена в чаще леса, которую открывают те же арапчата. Дон Жуан и Сганарель спасаются от преследования в крестьянских платьях.

Нищий предупреждает их о близости разбойников. Слышен стук шпаг.

Дон Жуан видит, что на одного напали четверо, и с безрассудной храбростью бросается на помощь, тогда как Сганарель скрывается в кусты.

Происходит бой, в котором актеры показывают много интересных и неординарно-театральных фехтовальных приемов.

Дон Жуан оказывается победителем.

Из рассказа спасенного им Дон Карлоса (Вертышев) он узнает, что это злейший враг его, брат Эльвиры, ищущий Дон Жуана, чтобы отомстить за семейную обиду.

Является второй брат Эльвиры — Дон Алонсо (Владимиров), узнает Дон Жуана и нападает на него. Дон Карлос защищает от брата своего недавнего спасителя и требует, чтобы Дон Жуан обдумал хорошенько свое решение и или бы женился на Эльвире, или был бы готов принять вызов братьев.

Дон Жуан и Сганарель отправляются в путь.

Арапчата подают им маленькие фонарики, и пока они обходят вокруг сцены, задний занавес уже переменен и изображает кладбище и мавзолей Командора.

Дон Жуан кощунственно приглашает Командора к себе на ужин. Белеющая в полумраке фигура каменно кивает в знак согласия. Смущенный Дон Жуан и трепещущий Сганарель спешат уйти.

Арапчата задергивают мавзолей, подбирают фонарики и разбросанные шпаги и объявляют антракт.

Перед началом действия арапчата выдвигают стол с канделябрами и приборами; отдергивают занавес, открывая комнату Дон Жуана.

Является Дон Луис (Павлов), отец Дон Жуана, и заклинает своего сына раскаяться. Дон Жуан отвечает насмешками.

Эльвира в последний раз приходит, умоляя Дон Жуана исправиться. Сганарель рыдает от ее слов, а Дон Жуан легкомысленно объявляет, что не прочь бы снова поволочиться за своей женой.

Диманш (Брагин), кредитор Дон Жуана, является, чтобы потребовать от него уплаты долга, но Дон Жуан, встречая его с преувеличенной любезностью, не дает времени даже заикнуться о неприятном предмете, расспрашивая о здоровье жены, детей и собачки, усиленно раскланиваясь с ним и приглашая поужинать с собой. Диманш уходит очарованный, но без денег.

Едва Дон Жуан и Сганарель усаживаются наконец за ужин, как раздается громкий стук.

{203} Сганарель хочет посмотреть на нового посетителя, но через ми-нугу с нечеловеческим криком бежит обратно. За ним бегут слуги, арапчата прячутся под стол и стулья.

Тяжело ступая, приближается белая статуя Командора.

Дон Жуан старается сохранить все самообладание. Беспечным голосом приказывает налить вина и Сганарелю петь. Трепещущие от ужаса слуги со Сганарелем поют дребезжащими голосами дикую песню и, окончив, падают на пол, так как призрак встает со своего места.

Командор приглашает Дон Жуана к себе на ужин и удаляется.

Последняя картина происходит около башни.

Дон Жуан решает объявить последний бой небу и под маской благочестия скрыть свои пороки.

Он объявляет своему отцу о решении покаяться, и тот, передав трость арапчонку, принимает в свои объятия блудного сына.

Дон Жуан отказывается дать удовлетворение Дон Карлосу, лицемерно ссылаясь на само небо.

Женщина в маске предупреждает Дон Жуана о близкой гибели; беспечным смехом отвечает ей Дон Жуан и храбро бросается на призрак со шпагой в руке. Призрак превращается во Время с косой в руках и потом в статую Командора.

Командор напоминает ему об ужине. Дон Жуан смело протягивает руку статуе, и они оба проваливаются в огненную бездну.

Сганарель, оставшись один, тщетно взывает о пропавшем жалованье.

Все мелочи постановки выдержаны в определенном стиле, стиле мольеровского театра, преломленном в творчестве современных художников сцены. Эта постановка дает блестящее и великолепное зрелище, поражающее и волнующее необычной остротой и вкусом всех деталей, начиная от прелестной яркости костюмов до последнего жеста Дон Жуана. Вместе с тем эта постановка открывает новые возможности из красоты прошлого создавать красоту настоящего, соединяя их и дополняя одной — другую.

## Юр. Беляев О чем рассказывал гобелен… («Дон Жуан») «Новое время», 1910, 11 ноября

Необыкновенное зрелище. Занавес поднят. Авансцена открыта и полукругом выступает в оркестр. Поставлены необычайные декорации. Повешены невиданные люстры…

{204} — Это «Александринка»?..

Да. Александринский театр убран нынче по-новому. Красиво, стильно, празднично. Показывают мольеровского «Дон Жуана» и просят удивляться. Это не «Луи-каторз шестнадцатый», каким сплошь да рядом угощают по нашим театрам, но прекрасное художественное произведение Головина, которое после первого же действия вызывает аплодисменты зрительного зала. Режиссирует Мейерхольд. Он далеко отступает в смысле стиля от обычных мольеровских постановок. Если хотите, это его собственная вариация на тему «Дон Жуана». Вариация или стилизация, но, во всяком случае, нечто оригинальное и красивое. «Комедийная храмина» талантливого Головина, эти стильные «шпалеры» с раздвигающимся в глубине сцены гобеленом блеклого ржавого тона сообщают спектаклю настроение старого праздника, ливрейные арапчата, похожие на черных котят, бегают и кувыркаются по мягкому ковру, курят амброй, звонят в серебряный колокольчик. Сияют восковые свечи. Таинственный гобелен раздвигается, и, открывая картину за картиной, рассказывают фантастическую авантюру Дон Жуана:

«Он был молод, хорош собой и влюбчив. Все женщины были без ума от него. У него не было ни усов, ни традиционной эспаньолки. На юношеской голове Антиноя он носил большой парик в локонах, похожий на золотое руно аргонавтов. Он весь утопал в кружевах и бантах и перелетал сцену, как пестрый какаду. Несомненно это был фаворит пудреных дам Версаля и баловень Короля-Солнца. Его звали Дон Жуан».

Все это воплотил Юрьев. Он в самом деле изображал не столько «севильского обольстителя», сколько французского актера XVIII в., играющего мольеровского Дон Жуана. С этой точки зрения артист был безупречен. Его благородные манеры, природная красота, мягкие модуляции голоса выше всяких похвал. Но хотелось бы видеть больше мужества, больше бравады и пафоса. Надо использовать интимную пристройку авансцены и вынести в публику кощунственный цинизм и зажигательное молодечество героя.

Гобелен рассказывает дальше:

«Вы знаете Сганареля, забавного толстяка Сганареля, плута и насмешника, который в праздничном платье своем похож на индейского петуха? Этот кусок сала, эта бочка малаги дышит скотским благодушеством Гаргантюа. Он — шутливая “персона” сцены, веселый дух старого театра. Это — буфон, которому публика все спускает за его комизм. Для него спрятаться за кулисы значит “пойти в кусты”. И явиться по первому же зову: “Сганарель!”»

{205} Вообразите Варламова. Он бесподобен. В этой стилизованной выдумке модернистов, среди тонкостей роскошного стиля он чувствует себя так же свободно, как в обыкновенном декорационном «павильоне». Ему нет надобности представлять или кого-то изображать. С чисто шекспировской (по выражению Пушкина) «беззаботностью жизни» вышел он на сцену природным Сганарелем. И все тут.

Гобелен рассказывает еще и еще:

«Посмотрите, как печальна и прекрасна Донна Эльвира. Она напоминает надгробие любви, изваянное из черного мрамора. Полюбуйтесь на этих деревенских толстушек, Шарлотту и Матюрину, выскочивших из веселой интермедии, на простака Пьеро, от которого попахивает коровником. Посмейтесь наивностям и грубостям былого театра, послушайте мелодии Рамо, оглянитесь на этот необыкновенный свет в зале, на эти веселые лица и скажите: жив Мольер!»

Старенький «Дон Жуан» благодаря талантливой прихоти режиссера поправился. Аплодировали, как на «премьере». На дружные и упорные вызовы выходили раскланиваться гг. Мейерхольд и Головин, истинные авторы спектакля. Трудно сказать, кто из них дал больше. Оба дали все, что могли. Головин показал весь свой вкус, знания и мастерство. Мейерхольд явился заправским «мэтром» сцены, одаренным фантазией и научной эрудицией. Так легко и произвольно «стилизовать» может только человек, насквозь пропитавшийся духом эпохи. Недаром Доктор Дапертутто из «Дома интермедий», о котором я писал недавно, и александринский режиссер имеют так много общего в своей натуре. Обоим сродни Пьеро, эта известковая энигма театра. Мне сдается, что за гобеленом рассказывает именно он, бессмертный Пьеро, а мы, зрители, только ахаем да раскрываем псевдонимы хороших актеров:

— Вот это — Тиме, а это — Рачковская, а это — Озаровский… Amen!

## Александр Бенуа Балет в Александринке[[261]](#endnote-230) «Речь», 1910, 19 ноября

Спасибо Мейерхольду за спектакль. Он угостил петербургскую публику тремя часами очень занятных и изящных развлечений, и это не так уж часто выдается, чтобы за это не благодарить. Заодно я благодарю его за прелестно поставленную пантомиму «Шарф Коломбины» в «Доме {206} интермедий». С начинающими актерами, при бедности средств частной антрепризы, он достиг — посредством остроумных комбинаций движений и подбора пластичных эффектов — впечатления большой художественной тонкости.

Повторяю то, что я говорил о Мейерхольде год тому назад. Он ценное приобретение для казенных театров. Он и Фокин — два живых человека на все наше «сценическое начальство». Они нам покажут еще много чудесных затей и, наверное, с течением времени будут все глубже и глубже проникать в тайны своего искусства, все свободнее и свободнее, ярче и ярче творить. Хорошие, настоящие художники. Но только вот — оба они работают в одной сфере, над одним делом. У нас два превосходных балетмейстера, но, увы, по-прежнему мы без толкового «директора театра» — без режиссера.

Боюсь, положительные «балетные» качества Мейерхольда и его отрицательные «драматические» — явления порядка стихийного. Свой органический недостаток понимания особой природы драматического искусства ему, во всяком случае, никогда не преодолеть, ибо он его не может сознать. Да и если бы сознал, то не мог бы исправить его, ибо ему это не дано. Скажу больше — лучше будет, если не сознает и если будет продолжать идти по тому пути, куда его влечет его призвание, не внося механическую рассудочность в свое живое дело. Но только, оставляя Мейерхольда в том, в чем он подлинный мастер, неужели на наших глазах будет еще продолжаться та агония русской драмы, при которой мы присутствуем вот уже десять лет? Неужели и музыкальная драма и драма в тесном смысле так-таки и будут продолжать падать, гибнуть беззащитные, точно ненужный, обветшавший хлам?

Вероятно, на это мы обречены и ничего с этим не поделаешь. В Москве на страже стоит Художественный театр, и там «такие шутки плохи», ибо блюдет все время самая страшная из цензур — цензура сравнения. Московская публика и не знает того глубокого развращения, до которого дошла петербургская публика. У нас же частные антрепризы оказались несостоятельными, прямо даже жалкими, в публике они настоящего признания не нашли и действия необходимого противоядия на нее не оказали. Громадный успех «Дон Жуана» указывает на совершившийся факт: лучшие элементы общества, самые тонкие и образованные, не видят, что у них отняли одну из величайших драгоценностей культуры — драму и что взамен того их тешат одними изящными, но вздорными забавами.

Все в восторге от «Дон Жуана», и никто даже не справляется о том, что «Дон Жуана» совсем на сцене нет. Так привыкли к тому, {207} чтобы наслаждаться в театре красочными пятнами и движущейся пластикой, что о человеческой мысли, о человеческих переживаниях никто и не справляется, и не заботится.

Зачем Мейерхольд поручил роль Сганареля Варламову? Ведь это громадный промах. На дружный ансамбль марионеток (делаю еще исключение для Озаровского) — *один только актер*. И какой дивный, божественный, именно Божьей милостью, актер!

Случилось как-то так, что я года три не видал Варламова, и за это время от «людей тонких», брезгливо посещающих Александринку, только и слышал, что Варламов окончательно опустился, что он‑де мажет роли и грубо шаржирует. Его находили неуместным в «стильных» постановках, исполняющим свою роль в слишком «бытовых красках» и проч. и проч. Но когда я его ныне увидал, только *увидал* в «Дон Жуане», то мне сразу стало ясным, что все эти наговоры — вздор, пустое критическое кривлянье, снобизм и прочая пошлость. А когда этот монументальный Сганарель заговорил, то не осталось сомнения, что передо мной подлинный великий художник, который неуместен среди прочих только потому, что прочим совсем не место на сцене.

В этом большой недосмотр Мейерхольда. Все очень мило придумано и забавно устроено. Для людей, незнакомых с эпохой Мольера, даже кажется, что весь этот нарядный балаган воспроизводит театр Короля-Солнца. Затейливы арапчата, пикантно горят и догорают желтые свечи в люстрах, пикантны сигналы: дребезжанье звонков и отрывистое бросанье слова «ан-тракт!»; роскошны костюмы Дон Жуана, замечательны красочные фантазии Головина, — но все это одного порядка: несколько фееричного, потешно-фокуснического. Самая декорация в своей провинциальной пестроте располагает к тому, чтобы увидать какого-нибудь кудесника, который вытащил бы живого кролика из-под чашки или совершил бы «без приготовления» фокус с часами, разбитыми в ступке.

И вот рядом со всем этим «фарфором» и «картоном», проволоками и нитками, трапами и двойными донышками — один живой художник, один грандиозный художник, который некстати напоминает, что такое драматическое искусство, что такое может быть человеческий, а не марионеточный театр…

Мне скажут, что Мейерхольд здесь ни при чем, что в этом виноваты обстоятельства, оскудение русской сцены, упадок ее школы и традиций. Мейерхольд взял одного актера на десятка два фантош[[262]](#footnote-34) потому, что больше не было. Но это неправда. Ведь находятся же «комплекты» действующих лиц у Станиславского, ведь {208} находятся же они даже для ординарного репертуара Александринки. Почему же они не нашлись здесь? Или их не нашлось именно для Мольера? Но тогда *нельзя* было ставить Мольера. И меньше всего можно было ставить «Дон Жуана», ибо именно для заглавной роли действительно не найти исполнителя.

Зачем вообще поставили эту пьесу? Если Мейерхольду угодно было попробовать свои разносторонние силы в «луикаторзном» стиле, то к его услугам была огромная масса пьес того же Мольера, где его затеи были бы более кстати, нежели здесь, — любая пьеса с интермедиями или такие чудесные бытовые картины, как «Les femmes savantes» или «Le bougeois Gentilhomme»[[263]](#footnote-35). Здесь и арапчата были бы уместны, и реконструкция дворцовой сцены, и проч. Вместо всего этого Мейерхольд выбирает наиболее глубокую и наименее удачную пьесу из всего творения бессмертного комика и окончательно путает публику тем, что эту «скучную» (ибо чуждую мольеровской стихии) пьесу делает занятной.

Совершенно неизвестно, куда при этом девался сам Дон Жуан или хотя бы та марионетка, которая должна исполнять эту страшную, искрящуюся, пленительную роль? Здесь директор марионеточного театра сплоховал окончательно, ибо он просто перепутал куклы и вместо фантошки из коробки «Дон Жуан» дал другую — из коробки «L’Etourdi» или «Les précieuses ridicules»[[264]](#footnote-36). Никогда не поверю, чтобы Аду и Небу, Командору и девушке, собирающейся в монастырь, было какое-либо дело до этого прыгающего, танцующего и кривляющегося ловеласа. Этот тип встречается у Мольера. Я узнал его сразу и затем ни минуты не сомневался в том, кого вижу перед собой. Мольер ненавидел подобных пустоголовых фатов и высмеивал без пощады «ридикюльных маркизов». Но Дон Жуана Мольер любил, Дон Жуан его *герой* и, как всякий герой, даже немножко портрет Мольера. И вот подставить вместо этого *героя* тип-сатиру, жалкую и смешную фигурку вместо грандиозного (если и неудачного) «монумента» — не только ошибка, но и нечто большее.

И так же как забыл Мейерхольд о Дон Жуане, так он забыл и о втором заглавии пьесы. Мольер единственный раз попытался в этой «комедии» подняться до трагической высоты, до мистического ужаса. Самая афиша возвещает это — «Каменный пир». Творивший обыкновенно в чисто бытовом элементе, писатель здесь пожелал передать свое чувство потусторонности, свои мысли о смерти, о вечности, о Божьем суде. Появление статуи командора {209} «ist sehr ernst gemeint»[[265]](#footnote-37). Для этого момента нужно так расположить все действие, все эффекты, чтобы стало страшно «взаправду». И посмотрите Варламова — он это понял. Когда он кричит не своим голосом за сценой, то действительно мурашки бегут. Но стоит появиться глупейшей комической фигуре «мельника» в широкой шляпе, как жуть сменяется весельем. Театр заливается во время всей сцены пира, и публика убеждена, что «это так и нужно», что это «очень смешно».

Лучший признак всякого культурного упадка — это утрата веры, замена эстетической игрой настоящего, жизненного искусства. Меня прямо пугают слова, которые теперь приходится слышать все чаще и чаще: «если хотите — это бессмысленно, но так красиво…» или: «разумеется, это чепуха, но так забавно…» Боже мой, да неужели придется жить в этом художественном позоре и дальше? Я знаю, я каюсь — сами мы в этом виноваты. Вся эта «бердслеевщина» и «уайльдовщина» — плоть от плоти наши. Этот «луикаторзный балаганчик», эти арапы, вся эта «скурильщина» — наша, сомовская, моя, бакстовская, дягилевская. Но довольно же этого, ведь это становится назойливым… несносным, кощунственным…

И потом вот что еще. Наша «скурильщина» была «бурей и натиском», историческим сентиментализмом, исканием необычайных ощущений. Ныне все то, что мы любили издалека, что мы вызывали, что было сном, становится явью, действительностью, обыденностью и вот — это становится кошмаром. Не нужно это публике. Не нужно это «массе» народа. Не нужно мечты кружка поэтов и художников делать общественным достоянием, каким-то цирковым circenses[[266]](#footnote-38). Нехорошо это. В театре должно быть другое.

Или по крайней мере должно быть то именно, о чем мечталось. Да, если бы Сомов поставил пьесу Уайльда — это было бы иное дело. Но зачем в Уайльда превращать Мольера, который высмеял бы с твердыни своего здравого рассудка Уайльда? Зачем вводить в соблазн всех малых сих, давать им после поддельного «Тристана» (но там был Ершов!) поддельного «Дон Жуана»? Зачем давать пародию на Бердслея, когда и сам Бердслей был бы неуместен? И опять, и еще, зачем давать пародию: маргарин вместо масла, картонную булку фокусника вместо настоящего хлеба или «хотя бы пирожка»?

Еще раз возвращаюсь к Мейерхольду, к его заслугам. Мне не хочется, чтобы мои слова были поняты как выпад против него. Я {210} говорю и утверждаю совершенно искренно и совершенно просто, что считаю Мейерхольда в своей области замечательно одаренным и ценным. Я считаю, действительно, что он необходимый человек для сцены: живой, яркий, умелый и усердный. Но зачем ему давать то, что он *не может* сделать? Ведь Сомов отказался бы расписывать Исаакиевский собор и Зимний дворец. Ведь и не нашлись бы люди, которые это ему поручили. Зачем же производить с нашей, уже без того тяжело хворающей драматической сценой такие опыты, от которых она неминуемо должна умереть?..

А ведь совершенно очевидно, что больна она тем, что все главное в театре забыто и прямо даже презирается. Презираются актерское искусство и выявление драматической идеи. Прекрасно, что Мейерхольд принялся за пластику. Большая его заслуга, что русские актеры выучились ходить, двигать руками и ногами, повертываться. Но разве это все? Один мой остроумный приятель совершенно верно заметил, что глухому «Дон Жуан» доставил бы не меньшее наслаждение, нежели людям, хорошо слышащим, но слепой ушел бы из театра в недоумении, ибо он услыхал бы и понял бы одного Сганареля — Варламова. Мне скажут еще, что это застарелый грех. Но разве не чудовищное невнимание обнаруживают те, кто игнорирует исправление именно этого главного греха, лечение этой смертельной болезни и обращают все свое внимание на вещи второстепенные? Если хотите — Мейерхольд здесь действительно ни при чем. Он «специалист по наружным болезням». Но можно ли в таком случае поручать ему больного, у которого уже началось разложение внутренностей?

Еще два слова о самом принципе постановок «без декораций». Относительно «Дон Жуана» я слышал мнение, что это наконец «решение задачи», что так и надо ставить все — Шекспира, Шиллера, Вагнера. «Трюк найден». Однако мне кажется, что и в данном случае говорит один снобизм.

Спорить нечего, за последнее время декорационная и бутафорская техника стала угнетать театр. Одни пошли от принципа давать точную копию действительности, другие пользовались силами таких художников, которые в смысле таланта оказывались сильнее всего остального, что демонстрировалось на сцене. Декорации «Кармен» *слишком хороши* при жалком составе исполнителей, и то же придется сказать о многом другом.

Но есть ли, действительно, выход из этого положения в том, что дал теперь Мейерхольд? Я не видел «Карамазовых» на сцене Художественного театра, но верю, что там вопрос оказался разрешенным. {211} Актерское искусство отвоевало обратно утраченные позиции. Помню еще, как на генеральной репетиции «Бориса» в Париже, когда интригами служащих в Grand Opéra не были повешены наши декорации и Шаляпин провел «сцены курантов» на фоне голого, еле освещенного зала сцены, — что впечатление тогда получилось бесконечно более сильное, нежели на спектаклях, когда висела прекрасная декорация Головина — Юона, отвлекавшая часть внимания.

Но именно вся соль в театральном деле, чтобы второстепенное не отвлекало внимания от главного. А в «Дон Жуане», наоборот, второстепенное окончательно заслонило главное, и значительная часть этой вины падает снова на ухищрения того же декорационного дела.

В постановке «Дон Жуана» если локальные декорации и превращены в какие-то не дающие иллюзии картинки (сами по себе очень красивые), то все остальное: и просцениум с голубым модернистским ковром, и эти щиты с елизаветинских фейерверков, и эти суфлерские будки, и всевозможные пестрые ламбрекены, люстры, и свечи, и арапы, и, наконец, сами действующие лица — не что иное, как декорации, как пикантно придуманная картинка. Хорош, как всегда, Головин, большой, единственный художник, удачно справившийся даже с задачей, совершенно ему чуждой и незнакомой. Но при чем же в этом «бенефисе декоратора Головина» — разрешение вопроса об упразднении декорации?

Ничего, кроме декорации и Варламова, на сцене нет, и, вдобавок, декорации с Варламовым совсем не вяжутся. Как же можно говорить здесь о «найденном трюке»? Почему в этом следует видеть обновление драматической сцены, когда это последняя ее агония, и Варламов играет роль какого-то бурлескного Роланда среди мертвого поля?

Повторяю, нечего вообще мечтать о расцвете сцены, доколе будут заниматься второстепенным и *не благоговейно любить* главного. Неужели можно учредить новый порядок театра, забыв о человеческой мысли, о человеческих чувствах, о человеке вообще. А хорошенько вспомнив о том, окажется, что и декорации вещь необходимая, но непременно только как фон, как хор, как комментарий, как средство к усилению настроения, а отнюдь не как выставка картин и узорчатых фантазий.

## **{****212}** Кн. Сергей Волконский «Дон Жуан» и «Мокрое». По поводу двух постановок[[267]](#endnote-231) «Человек на сцене», СПб., 1912

На расстоянии нескольких дней в русской театральной жизни совершилось два выдающихся события: в Московском Художественном театре поставлены «Братья Карамазовы» и в Александринском «Дон Жуан» Мольера в постановке Мейерхольда и в декорациях Головина. Каждое из явлений само по себе интересно, но их единовременностью интересность эта усиливается, разнородностью их обостряется и поднимается до жгучести благодаря тем мыслям и вопросам, которые вокруг этого сопоставления возгораются.

Жизнь поразительный иллюстратор, если только подходить к ней не с пустой головой, то каждая ее картина — доказательство. Что может быть убедительнее жизни и что способно так разубедить, как жизнь? В то время в воздухе носился вопрос: «актер или обстановка?» Вокруг него делились мнения с обычной в вопросах искусства горячностью и всякий решал его либо в одну, либо в другую сторону: *или* актер, *или* обстановка. Но неужели, думал я, нельзя ответить примирительным: «и актер, *и* обстановка»? Почему решению этого вопроса непременно придавать характер поединка, в котором один из двух должен погибнуть? И кто же не признает желательность сочетания обоих условий, если ему дорога *полнота* в искусстве? Может быть, речь лишь о иерархической ценности одного пред другим, и здесь вряд ли кто будет спорить, что актер без обстановки не так мучителен, как обстановка без актера. Меня всегда поражал любительский характер рассуждений по этому вопросу даже со стороны профессионалов театрального дела. Сколько раз я слышал: «Помню я, приезжала Дузе, — никакой обстановки, никаких декораций, а что за впечатление!» Или: «Помню я, приезжал Росси, — обстановки никакой, окружен бог знает кем, — а незабвенное впечатление!» Совершенно упускается из виду, что зрелище театральное, чтобы быть художественным, должно отвечать условиям *сложности* и *общности*. Понятие «театр» как будто тает в сознании людей и сводится к понятию «актер». Я сам говорил, что «сущность, корень, сердцевина театра одна — актер, актер, актер», но если *сущность* театра — актер, это не значит, что *весь театр* актер: без желудя не может быть дуба, но это не значит, что когда есть желудь, то есть уже и дуб. Представьте, что кто-нибудь сказал бы: «Помню я, приезжал Рубинштейн, — {213} фортепиано плохое, оркестр бог знает из кого, а незабвенное впечатление!»… Почему же такая легкая удовлетворенность, добровольное отречение именно в сценическом искусстве, самом совокупном из всех?.. И неужели всякий раз, как заходит речь о желательности улучшения театра, о необходимости поднятия *совокупности* театрального зрелища, мы до скончания века будем слышать, как «сказку про белого бычка», возвращающуюся прибаутку о «Дузе» и «Сальвини»?.. Но ведь как бы они ни были хороши, а разве можно из Дузе сделать «кордебалет», а из Сальвини разве можно сделать «хор»?

Я ехал в Москву по приглашению Художественного театра и в вагоне мысленно слагал эпилог к своей лекции: мне хотелось, — с этих подмостков, прославившихся перевесом обстановочности, — провозгласить первенство в спектакле актера и человека над декорацией и бутафорией. Я произнес свой эпилог и в тот же вечер, на тех же подмостках увидел сцену «Мокрого» в «Братьях Карамазовых». Описать мое впечатление невозможно, да и нужно ли? Не знакома разве каждому из нас эта «достоевскость», которая так жутко заражает кровь, холодит спину, сжимает горло, туманит мозг, до дна потрясает наше существо, в одной слезе сливает прошлое и будущее, в одном мгновении съедает вечность? Все это знает всякий, кто читал. Но во сколько раз больше испытывали мы, которые видели и слышали. Митя и Груня! Безумные белки в коричневых кругах, — черные очи, мягкие косы, рычание и хохот, — любовь и прощенье, прощенье и жертва! Незабвенные видения рыдающих рук, умоляющих взоров, пляшущих девок, молящейся девы! Алмазы в навозе, разврат и святыня, хмель и молитва: словом — Достоевский и Жизнь! А что же было на сцене кроме людей? Перед серой суконной занавесью какой-то диван, несколько стульев, какая-то кровать и грязный ситцевый полог… Этим ли людям было напоминать, что на сцене *человек* — венец созданья, что актер должен быть «той сияющей вершиной красоты, в которой бы сливались наши радости, зрительные, слуховые, умственные, сердечные и душевные»? Митя — Леонидов и Груня — Германова — это нечто неизгладимое из памяти. Она, по прелести, мягкости, беззаветности, — один из очаровательнейших женских русских образов на сцене. Он, по трагической силе и по разнообразию подъемов и падений, — прямо неиссякаем. Я видел только одну эту сцену и не могу говорить о спектакле, не хочу также вмешиваться в принципиальный спор вокруг вопроса об инсценировке «Братьев Карамазовых»[[268]](#endnote-232), говорю лишь о *постановке* (игре и обстановке) *этой сцены* и утверждаю, что я не видал на русской сцене трагедии, прежде чем увидел в Художественном театре {214} сцену «Мокрого»; в развитии русского театра она отмечает новую ступень сценических возможностей, она имеет историческое значение. Меня лично она разубедила в давнишнем сомнении относительно «актерских способностей» Художественного театра и совершенно вылечила от предубеждений против его исключительного «выезжания» на обстановках.

Жизнь — великий иллюстратор, думал я, возвращаясь в Петербург, и через три дня входил в Александринский театр на представление «Дон Жуана». Портал, кисти, канделябры, пышный Louis XIV; башмаки по мягким коврам, кружева, парики, рапиры; прыжки, порханья, реверансы и — арапчата: арапчата раньше, после, во время, между, вокруг стола и под столом. Трудно представить себе что-нибудь более пышно-красивое, шаловливо-нарядное для глаз. Но далее?.. Если в Москве была победа человека над обстановкой, то в Петербурге было торжество обстановки — без человека. Еще раньше, чем видеть спектакль, я выражал опасение, что это будет пустой орешек позолоченный, разумея под позолотой обстановку, под пустотой игру.

С первых же слов скажу, что я делаю исключение для трех участвующих.

Милый, потешный Сганарель, — в силу особой прелести своего таланта слишком ярко вылезающий из роли, всегда одной ногой вне рамки, — здесь, где сама сцена вылезала в залу, был желанный друг и спутник каждого зрителя: его рисующий жест и подчеркивающий вздох давали краску и оттенок бледным речам Дон Жуана. Относительно Варламова мнения сильно расходятся, и я вовсе не безусловный его поклонник в этой роли. «Это не Мольер», говорят почти все, скажу и я. Да в первый ли раз мы это говорим? И когда же Варламов и перевоплощение были синонимами? Разве каждое его слово, — даже драгоценнейшее, — по дороге к собеседнику не заходит в публику? Всегда, в самые горячие, трогательные, захватывающие минуты, чувствуется та занятость другими, что французы называют «pour la galerie» (игра «для галерки» — какое страшное значение приобретает это выражение в применении к театру…). Разве самый характер прелести варламовской не в том именно и состоит, что вдруг, — точно борец, скидывающий сюртук и засучивающий рукава, — возьмет да и разденется: «долой парик, долой костюм, все это глупости и ни к чему, — не знаю я разве, что вам интересна не пьеса, а Варламов». И подойдет к рампе, и возьмет нас в свои руки: «Ну‑с, и извольте вы меня слушать, извольте наслаждаться и смеяться, а главное — не рассуждать». И пока мы в театре, мы не рассуждаем; придя домой, мы ясно сознаем, что «это не был Мольер», что наш дивный актер {215} ходил по краю пьесы, но мы не можем не быть благодарны за то, что, прохаживаясь по грани между залою и сценой, он брал нас за руку и, сведущий, опытный, понимающий, что происходит на сцене, давал свет и краску тому, что без него осталось бы темно и тускло. Это, конечно, не путь, по которому надо идти, чтобы играть Мольера, но это, во всяком случае, путь, чтобы прийти к нашим ушам и дальше; когда Варламов говорит, мы всегда слышим, понимаем, чувствуем — даже когда не разделяем.

Другой, вы никогда не догадаетесь, кто был другой живой человек, может быть, даже забыли его: кредитор — обласканный, обезоруженный господин Диманш[[269]](#footnote-39). Это была жизнь, это были слова и слова *со смыслом*, а не только *со звуком*; и вот это был Мольер, настоящий Мольер.

Еще назову доверие к простоте своей внушающего Пьеро. Хотелось бы пожелать ему больше круглоты; его голос, если можно так выразиться, страдает худобой, хотелось бы больше сдобности, краснощекости. Его перебегание через сцену — настоящая картинка, это и глупо и мило, и смешно и трогательно, — тут и жизнь и форма.

Относительно г. Диманша одно лишь замечание: в его поклонах и реверансах не было видно неожиданности; ведь Дон Жуан для того перебегает, чтобы еще раз поклониться, и знает, зачем перебегает, а г. Диманш, поклонившись, собирается говорить, и только заметив новый маневр Дон Жуана, в свою очередь становится в позицию. Вот этой мимики спохватившегося человека не было в его игре. Вообще психология в балетной части отсутствовала, — видна была только забава от удачно исполненных трудных переходов… Когда я говорю об *удаче* балетных переходов, я разумею: быстроту и чистоту. Если же будем судить о грации, о «хореографичности», то чего же и ожидать, как только «любительства», со стороны артистов, не изучавших ритмики движений? Если бы наших славных балетных артистов каким-нибудь чудом превратить в драматических, мы бы имели совершеннейшее зрелище: прекрасно задуманные режиссером сцены развертывались бы с круглотой и элегантностью, пышный луикаторзовский поклон описывал бы по полу предписанный законом полукруг; Дон Карлос говорил бы «брат, пойдем» с рукою, согнутой в локте, а не с вытянутой; Дон Алонцо не уходил бы в кулису с рукой, вытянутой позади себя, и Донна Эльвира прижиманием ладони к груди не окрасила бы ироническую часть своего монолога цветом искренности и задушевности.

{216} И со всем тем балетная сторона спектакля, в смысле произведенного труда и в смысле новизны на Александринской сцене, представляет наибольшую заслугу актеров.

Специальный интерес этой постановки в том, что она представляет своеобразный пример смешения жизни с искусством. Рампы нет: сцена вылезает над всем оркестром и выходит в залу; занавеса нет: по окончании действия выходит на авансцену арапчонок в ливрейном костюме <времен> Людовика XIV и провозглашает: «Антракт!» Перемены декораций нет: только в глубине комнаты небольшая рамка, задернутая гобеленовой занавеской, которую отдергивает арапчонок, когда по пьесе надо показать картину леса, или кладбища, или города. Убранство сцены представляет не то зал, не то триумфальную арку в стиле Louis XIV и, по меткому наблюдению Александра Бенуа, напоминает елизаветинские иллюминационные сооружения; много красного и много золота, и это, хоть и не совсем, все же сливается с красным и золотым ампиром зрительного зала. Таким образом, разделение сцены от залы не ощущается, и если бы в партере и ложах сидели зрители в луикаторзовских костюмах, то все вместе слилось бы в довольно гармоничный «маскарад», в котором трудно было бы различить, где кончаются зрители и где начинаются лицедеи.

Я лично противник отсутствия разграничения там, где не может быть естественных границ, но раз принцип принят, нельзя было использовать его полнее и красивее, чем это сделано в постановке «Дон Жуана». Огромную роль в осуществлении принципа сыграли, сами того не подозревая, — знаменитые арапчата. Они все время как бы перебегают из пьесы в жизнь: то они участники игры, то они капельдинеры; они отставляют стулья, меняют обстановку с поспешностью костюмированного бутафора, который извиняется за нарушение иллюзии, но они же несут шлейф Донны Эльвиры и они же наполняют сцену своим испугом при появлении Командора. Это постоянное выскакивание из афиши и возвращение в нее наполняет сцену — да, сцену или залу? — во всяком случае, наполняет спектакль чем-то игриво-шаловливым, прелести которого нельзя противостоять. Повторяю, мне лично принцип как таковой антипатичен, — широкое применение его в театре было бы разрушением «сказки», — но в этой пьесе оно только еще больше подчеркивает комедийность трагедии и что все ужасы «не всерьез».

Но когда мы покончили с разбором зрительных впечатлений, о чем говорить? Пойдите на представление «Дон Жуана», сядьте, закройте глаза. Прислушайтесь к главному герою. Уловите ли вы хоть одно душевное движение по интонации? Подметите ли настроение? {217} Поймете ли направление слова, куда клонится, куда гнет? Различите ли какой-нибудь логический рисунок в этих словах, очертания которых сливаются в мягкой воркотне бархатистых переливов? Эти слова, сближающиеся, соединяющиеся, совокупляющиеся неизвестно в силу чего; эти слова, разорванные пополам, эти чеканные слоги с удвоенными *р, с, н*, и потом вдруг говорок, легкий, туманный, матовый, в котором уже ничего не слышно, а сквозь стиснутые зубы из угла рта сыпятся согласные и гласные. Где тут слово, где тут мысль, где душа, где *человек*! Жалко видеть, как природные данные — фигура, голос, способность к ясному произношению — губятся в угоду лживых идеалов и вместо искусства осуществляется искусственность: искусство — изображение жизни, искусственность — изгнание жизни. Где, — в сцене с обеими девушками, — шаловливость, вливающая в ухо яд лживых уверений, где самоуверенное торжество: «вот, мол, как я их стравил»? Где хозяин всего этого, вечно изменчивый, вечно находчивый, вечно другой; где контрасты духовых и струнных, на которых он играет властно, капризно, бесшабашно; где над всеми первенствующий? *Где же человек*? Может быть, побежден, задавлен обстановкой? Нет, — наоборот. Разбита, уничтожена, завяла осиротелая обстановка, оскорбленная человеком. И нам стыдно за красоту. Наскучили канделябры, кисти, портал: для кого они? Приелись реверансы и порханья без души; довольно арапчат: милые играющие дети в картине без взрослых. Нам стыдно за всю эту красоту. Дайте занавес!.. Но занавеса нет. Все это с нами, тут же, вокруг нас, — и красота для глаз, и пустота для слуха. О, священная завеса, отделяющая искусство от жизни, сомкнись перед нами и дай нам хотя обманчивую веру в тайну и *полноту* того, что сокрыто позади тебя!..

И вспомнил я, как во время лекции, в пылу увлечения, у меня вырвалось восклицание: «Я начинаю ненавидеть эту красоту, которую несут в драму художники, музыканты, осветители, хореографы и в которой актер вместо того, чтобы быть творцом красоты, становится каким-то квартирантом чужой красоты». Правда, я тут же исправился и сказал: «Я не могу ее ненавидеть, раз я ее называю красотой», однако это не предупредило ложного толкования моих слов. Мне приписали ненависть к обстановке и желание «подслужиться к старикам»! Мне приписали нечто еще более ужасное: поход против красоты. Мои слова были выхвачены из контекста речи, и в одном собрании один из наших молодых писателей приветствовал их как «знамя нового течения», того течения, по поводу которого кто-то где-то писал, что наконец у нас «в искусстве потянуло капустой»! Пользуюсь случаем, чтобы отчураться {218} от всякого сообщничества в подобной кухне. Тот же молодой писатель не мог только понять, как это я настаиваю на разделении искусства и жизни: он стоит за полное их смешение. К сожалению, не могу изменить своего взгляда, но не удивляюсь, что для того, кто смешивает искусство с жизнью, для того искусство пахнет капустой. Нет, не против красоты я объявлял поход и не в обстановку бросал я упрек за то, что она убивает актера, а в актера за то, что он не дорастает до обстановки, что он ложится на эту обстановку и говорит: «поднимайте, несите меня», вместо того чтобы встать и идти. Эта неразграниченность элементов успеха, неразграниченность ответственности, — вот что оскорбляет искренно любящего искусство, эта огульность похвалы, эта общность торжества, в которой сливаются виновник и невиновник, этот апофеоз, среди которого раскланиваются вместе и тот, кто сотворил, и тот, кто испортил. И хочется, как говорят французы после крушения с человеческими жертвами, «etablir les responsablités», — выяснить, на кого какая падает ответственность.

Говорить о том, что бы произошло с мольеровской обстановкой, если бы актер дорос до нее, каким бы новым, *живым* блеском она засияла, — преждевременно. Но мы можем себе представить, *что* бы осталось от Мольера, если бы этой обстановки не было. Да от Мольера ли одного: отнимите обстановку, — что останется на русской сцене от Шекспира? Что останется от «Годунова», даже от «Горе от ума»? Что останется от этой святыни русского театра, где нам все вперед известно, милы лица, дороги слова, где мы ждем каждого стиха, — и где нас ведут от разочарования к досаде?.. Только вот в Москве мы видели, как из недрамы, без обстановки человек создавал трагедию; в Петербурге мы видели, как из чистейшего «театра», из великолепнейшей, невиданной обстановки человек изгонял драму, в Художественном люди плакали, и радостно было смотреть на эти слезы, в Александринском люди смеялись, и грустно было слышать этот смех, ибо если не смехом выражать восторг пред восхитительной обстановкой, то и не смехом же встречать и провожать эти похороны чистой комедии, которые так беззастенчиво-весело справлялись на наших драматических подмостках.

Не лишено аллегорического смысла, что за «Мокрым» и «Дон Жуаном» встают другие два имени: Москва и Петербург. И не напрасно они так разместились — Достоевский в Москве, Мольер в Петербурге. Было бы неисторично, если бы было наоборот. Но с точки зрения чисто театральной, с точки зрения «направления» что дали эти два спектакля? Москва разработала то, что издавна составляло предмет любви и изучения русского ума — русская душа, {219} ее свет и потемки; но, направив русского актера по проселкам родных деревень, она прикоснулась к всемирной цивилизации лишь постольку, поскольку дух человеческий везде один. Петербург дал удивительный образец нашего аристократизма, той художественной родовитости, которая не обманывает и по которой издали узнают друг друга истинные художники поверх условий пространственных и временных. Это тот же дух, который когда-то «там, во глубине России» воздвигал дворцы французских королей; но тогда это были наносные шалости, теперь это пробуждение своих сил, из своей почвы и из собственных соков выросшие цветы Васнецовых, Коровиных, Малютиных, Билибиных, Головиных. Природа им послушна, не послушен только человек. От французских арабесок рампы художник пошел вглубь сцены с тем, чтобы, встретив русского актера, и его забрать в ритмичный ход своего рисунка, но они не встретились, они разошлись: живой рисунок и рисунок мертвый не слились (не слилась с рисунком и прелестная музыка: ее не было слышно); и не потому не слились, что мертвый рисунок — французский, а живой рисунок — русский; нет, и рисунка русского не было. Да можно ли говорить о рисунке там, где все смазано, где слово превращается в туман, где речь превращается в звуковые переливы. Среди аристократической ритмики для глаз Петербург дал нашим неизбалованным ушам речь без малейшей ласки, без малейшей прелести, без единого проблеска красоты; речь, зато украшенную всеми ужимками и ухватками типической актерской читки: остановки, претыкания, стягивания, растягивания, скороговорки — все типические расцветки текста, которые, как кисть в руках ребенка, заходят через контуры рисунка и замазывают смысл. Москва дала нам речь чистую от всяких замашек, где произношение и интонации следили за смыслом, как у хорошего архитектора писаный орнамент сливается с архитектурным.

В смысле «завоевания» — что дал нам «Дон Жуан»? Заставить александринскую галерку рукоплескать тому, что в мольеровском спектакле было головинского, — это результат, который мог радовать нас, в партере сидящих (хотя я лично не могу ни согласиться с луисезистым оттенком гобеленового занавеса, ни поверить, чтобы толпа действительно оценила великолепный каприз этой грандиозной виньетки, в которой двигались живые люди). Но подчиняться этому с верхов идущему законодательству и сливаться с восторгами, узаконивающими мертвые слова в безжизненных переливах голоса, при одной мысли о таком соучастничестве уже хочется дунуть и плюнуть. И вот, перед тем, что было в спектакле режиссерского, — мы уже делимся: в зрительных впечатлениях я {220} разделяю значительную часть восторгов, в слуховых я не иду с теми, кто рукоплещет. Я знаю, я слишком хорошо знаю александринскую, да вообще русскую актерскую читку, чтобы ее недочеты включать в число режиссерских недохватов. Что может режиссер создать художественно-звукового с таким словесным материалом? Мыслимо ли для одного спектакля, хотя бы при двухмесячных репетициях, вытравить ту ржавчину и тлю, что разъедают нашу сценическую речь? Да и режиссерское ли это дело — учить говорить? Только я не могу идти с теми, кто рукоплещет *игре*. Я не могу принять за Дон Жуана этого порхающего нарцисса, в этом будуарном аббатике видеть Князя Мира сего, того, кто сам себе бог и закон. Я не могу рукоплескать Донне Эльвире, которая так мила фигурой, так естественно носит серые роброны своего траурного платья, но которая в речи не отличает «да» от «нет», иронического смысла от прямого. При этом непрерывном дребезжании обиженно-надтреснутой струны, на фоне какого-то эротического замирания, в котором первенствует все, что хотите, а *слово* становится подробностью, — *где* великолепный контраст обеих сцен? Где хлещущая ирония оскорбленной женщины, где ангельское отречение всепрощающей супруги? Только по тексту мы знаем, что «я теперь не та», а в тоне мы слышим лишь спазматические трепетания, выражающие неизвестно что, но, во всяком случае, — не то, о чем повествуется в словах. Я не могу рукоплескать тому отсутствию нарастания, с которым Шарлотта и Матюрина (ведь это должны быть две натравленные друг на друга болонки) начинают свой спор; не могу рукоплескать этому скрещиванию оружия, выражающемуся только тем, что они симметрично сходятся и расходятся. Я вообще не могу рукоплескать этому балету, который, благодаря тому, что выдохлась из него — или не была в него вдохнута — психология, превратился в ряд симметрических процессий. Не могу рукоплескать даже Командору, который был так хорош… пока не сделался актером, не сошел с пьедестала и не пошел ходить. И уже я совсем не с теми, кто рукоплещет словам или тому, как они произносились. Это ли Мольер, тот Мольер, который, может быть, единственный из всех авторов дает *чисто* умственное наслаждение? Вы знаете, есть такие люди, с которыми вы чувствуете себя умными? Мольер из таких: если вы им наслаждаетесь, то не в силу того, что вы художник, или поэт, или философ, нет, — именно потому, что вы умны, бойтесь сказать, что Мольер вам скучен, — это как сказка о платье короля. И вот эта связующая нить между двух умных людей, — между автором и зрителем, — где она, где ее концы?..

{221} В смысле художественной победы — что дали оба театра? Московский Художественный, всегда грешивший в сторону перевеса обстановки над актером, показал торжество актера над обстановкой и тем явил пример наивысшей победы, ибо для театра, как и для человека, наитруднейшая победа — над самим собой. Александринский театр как театр ничего не победил, а меньше всего себя самого: в пышное луикаторзовское кресло, подкатанное ему Дирекцией, разукрашенное художником и режиссером, уселся не «мнимый», а истинно, серьезно и притом опасно больной.

О болезнях и лечениях не будем говорить в этот раз, — мы говорим о впечатлениях. Но пора ударить в набат: актерское *искусство* на образцовой сцене гибнет. Или эти Карлосы, Эльвиры, Алонцы — образцы? Скажут — это не главные, не по ним судить. Нет, *именно* по неглавным и судить о возможностях театра: пусть они будут некрупны, но они должны быть *правильны*, если театр живой и стоит на фундаменте школы. А здесь все неправильно — поклоны, выходы, интонации, а главное — *слово*. Дайте нам на русской сцене ясное, понятное, не залитое соусом — простое русское слово. Вспомните о нем. Спасите его. Ведь страшно за него. Чем великолепнее зрелище для глаз, тем больнее ушам, тем досаднее для сердца и тем жутче от хлопков и воплей столь малым удовлетворяемой и так дешево покупаемой толпы. Избавьте нас от вечного *усилия* в театре; мы готовы слушать, но, право же, мы устали вслушиваться.

## Сергей Ауслендер «Дом интермедий» «Русская художественная летопись», 1911, № 1

Много огромных трудностей приходится преодолевать этому молодому театру: полную неподготовленность публики русской принять всю эту пестроту полунасмешливого, полусерьезного романтизма, некоторую неумелость актеров быть дерзкими, остроумными насмешниками. Наконец, неимение подходящего русского репертуара.

Постепенно, однако, «Дом интермедий» побеждает эти препятствия. Жизненность этого театра в том, что он уже вырабатывает свой стиль. За каких-нибудь два месяца «Дом интермедий» сумел создать очень своеобразных актеров, у него появились свои специальные поэты, музыканты, художники, которые умеют создавать особые пьесы, музыку, декорации.

{222} Для второго цикла уже не пришлось выискивать «гвоздя» из репертуара заграничных театров типа «Дома интермедий», но все же не вполне с ним сходных. Молодой автор Евгений Зноско-Боровский написал комедию в пятнадцати картинах «Обращенный принц», М. Кузмин — стихи и музыку, С. Судейкин сделал декорации и костюмы.

Вызвавший много толков «Обращенный принц» — создание «Дома интермедий», которым этот театр может по праву гордиться. Только в особой атмосфере, только для определенных подмостков могло быть написано это своеобразное произведение, где смесь причудливого гротеска, дерзкой и вместе с тем грациозной усмешки.

Принц, влюбленный в танцовщицу, — то очаровательный романтический герой, то злая сатира на всех, говорящих нежные и пылкие слова, клянущихся в вечной верности, готовых на все подвиги любовников. То искренно-пламенная сцена в таверне, с танцами Эльвиры на сцене и Анжелики в зрительном зале на столе; то несколько даже грубоватые пародии, как сцены во дворце, у ворот монастыря, на поле битвы. Это сочетание яркости и насмешки в значительной степени удалось автору.

На фоне остроумно задуманных, пленительных декораций Судейкина, как в карнавальном шествии, неслись уродливые маски монахов и рыцарей, нежные образы монахинь, открывалась таверна «Бычий глаз», кельи пустынников, мачта корабля, — будто в странном, фантастическом и кошмарном сне[[270]](#endnote-233).

Кроме «Обращенного принца» была поставлена старинная оперетта Ив. Крылова «Бешеная семья» с очаровательной музыкой Кузмина, но, к сожалению, плохо разыгранная[[271]](#endnote-234).

В дивертисменте выступает неутомимый Гибшман — один из актеров, будто созданный для «Дома интермедий». С большим успехом поет Коля Петер куплеты из репертуара «Летучей мыши» и г‑жа Казароза милые «Детские песни» Кузмина.

## А. С. <А. С. Суворин> На репетиции «Бориса Годунова»[[272]](#endnote-235) «Новое время», 1911, 6 января

Сегодня в Мариинском театре репетиция «Бориса Годунова» Мусоргского с Шаляпиным в роли Бориса. Театр был так переполнен сверху донизу, что кто-то заметил, что ярусы могут упасть: так перегружены были ложи. В. А. Теляковский, рассылающий довольно щедро приглашения {223} на репетиции в миры бюрократический, артистический, литературный и проч., конечно, удовлетворить всех не мог. Зато знаменитостей было так много, что они толкались, если можно так выразиться…

Генеральные репетиции имеют некоторые преимущества перед первыми представлениями. Не говоря о том, что они даровые, на этих репетициях существует некоторая интимность между зрителями, среди которых так много людей, артистически заинтересованных в театре и знакомых между собой. Исполнение разбирается беспристрастно и благожелательно, а потому тут более трезвые замечания, чем в критике после первых представлений, большею частью холодной, то несколько высокомерной, то несколько восторженной и, во всяком случае, несколько расчетливой. На генеральных репетициях говорят не для печати, а для себя и друг для друга. Хотя артисты еще не вполне тверды, зато на репетициях у этих артистов бывают превосходные частности, которые потом пропадают или входят в исполнение позже первого представления, когда артист вполне овладевает ролью. Самые поправки на сцене, иногда прерывающие исполнение, любопытны. Так, на этот раз Борис Годунов в лице г. Шаляпина, постучав легонько посохом о загородку, сделал весьма дельное замечание режиссеру г. Мейерхольду, который устроил шествие царя так, что он виден был за загородкой по пояс: «Загородку надо убрать»[[273]](#endnote-236). Считая г. Мейерхольда человеком талантливым, я, однако, думаю, что ему не следовало поручать такой русской и такой сложной пьесы, как «Борис Годунов». Для постановки ее надо иметь русскую душу, надо инстинктом чувствовать многое и очень важное[[274]](#endnote-237). Не говорю уже о том знании русской жизни и обычаев, которое не дается изучением. Необходима русская красота в костюмах, в группах, в жестах, в походке. Всего этого мало у г. Мейерхольда. Он сделает хорошенькую вещь и любопытную, но едва ли осилит сложное здание. Поэтому постановка «Бориса Годунова» требует исправлений. Первые картины, плач и просьбы народа, выход Бориса, келья и корчма поставлены хорошо, но не особенно хорошо. Г. Шаляпин указал на одну неловкость. Но их несколько. У полицейских кнутья. Кнут был в употреблении не у нас одних. В польском языке есть слово «кнутовать». Но без этого орудия следовало бы обойтись, ибо сцена не может и не должна списывать жизнь. Толпа недостаточно красочна и слишком по-солдатски расставлена. Корчма — что-то невиданное, с печкой посередине, с окном без рамы, с потемками против окна, декорация поставлена углом и очень непонятно. Может, это так в Западном крае, но расположение {224} корчмы все-таки странное. А корчемница не умеет прясть. Если режиссеры никогда не видели, как прядут, то следует спросить об этом у русских баб, которых довольно в Петербурге. Куделей так не накладывают на гребень, как они наложены, веретеном так не действуют, как г‑жа Збруева. Веретено вертят пальцами одной руки, чтоб оно скручивало нитку, тогда как другая рука тянет лен. Эти звуки веретена, кажется, есть в музыке. Таких мелочей наберется много. А ведь из мелочей составляется вся картина. Зато превосходно написана комната Ксении и превосходно убрана. Только русский человек мог написать такую прелесть. В этой комнате происходит главнейшая часть оперы, после этого действия мне необходимо было уехать (репетиция кончилась в седьмом часу). Я видел только половину оперы, и мои замечания относятся только к тому, что я видел. В комнате Ксении у Шаляпина главные драматические положения. Борис и отец, и преступный тиран, и несчастный человек, чувствующий, что он достоин высокого положения действительными заслугами, но судьба против него. Душа честолюбца вся в страстном и мучительном движении. О гриме Шаляпина дает только небольшое представление его набросок[[275]](#endnote-238). В натуре грим этот гораздо интереснее и оригинальнее. Игра его — я только об игре и говорю — чудесного артиста. Я давно не видел ничего подобного. Притаив дыхание, слушаешь его и видишь в этом действии. Всякий жест, поворот головы, поступь, выразительность слова и душевных движений — все это отвечает характеру этого правителя, каким он является в трагедии и опере. Это поистине царственное воплощение Бориса Годунова.

## В. Л. <В. К. Фролов> «Борис Годунов» с Шаляпиным[[276]](#endnote-239) «Петербургский листок», 1911, 7 января

Вчера, 6 января, в Мариинском театре состоялось первое представление «Бориса Годунова» Мусоргского, возобновленного после долгого промежутка времени на радость всех искренних друзей русской оперы.

Эта глубоко оригинальная народная музыкальная драма нашего даровитейшего отечественного композитора предстала перед взорами блестящей публики, переполнившей зрительный зал, в совершенно новом виде.

Участие г. Шаляпина, выступившего в своей коронной роли Бориса, повысило интерес к этому спектаклю до крайних пределов. {225} Все сцены, где появлялся наш высокоталантливый артист-художник, вызывали напряженное внимание публики, и в зале воцарялась глубокая тишина.

Кульминационным пунктом в исполнении г. Шаляпиным драматической роли Бориса был по-прежнему знаменитый монолог «Достиг я высшей власти» с последующими сценами галлюцинаций, принятием схимы и смертью.

Более реального и в полном смысле слова художественного воплощения личности несчастного царя трудно себе и представить. Перед нами был живой Годунов, властолюбивый, гордый, любящий и страдающий в своей злополучной переменчивой судьбе, невольно вызывающий глубокое к себе сочувствие. Надо ли говорить о том высоком эстетическом наслаждении, которое доставил публике ее неизменный баловень и любимец? Г. Шаляпин пожинал шумные лавры.

За немногими исключениями «Борис Годунов» шел с новым составом исполнителей.

На первом месте мы бы поставили г. Касторского, в вокальном отношении превосходно исполнившего роль Пимена.

Верный тип иезуита Рангони дал г. Боссе, к тому же красиво спевший свою партию.

Г. Севастьянов был по внешности хорошим Самозванцем, но его вокальное исполнение этой роли было тяжеловесное и форсированное.

Типичная корчмарка г‑жа Збруева. Красива, хотя и недостаточно кокетлива и лукава, была г‑жа Петренко в роли Марины, которая к тому же немного высока для ее голоса. Оставляла желать лучшего и ее дикция.

Двух пьяных бродяг — Варлаама и Мисаила — исполняли гг. Серебряков и Угринович.

Первый из них в погоне за комизмом чересчур переигрывал, переходя границы художественного реализма. Недурен был г. Александрович в роли Юродивого. Довольно успешно справился г. Андреев 2‑й с ролью князя Шуйского, хотя он и не дал настоящего типа этого вкрадчивого, хитрого льстеца. Впечатление портил носовой звук его голоса.

Федора, Ксению и мамку старательно исполнили г‑жи Тугаринова, Гвоздецкая и Панина. Остальные исполнители многочисленных вторых ролей содействовали хорошему ансамблю.

Хоры пели далеко не так, как прежде, как в смысле стройности, так и звучности.

Поставлен «Борис Годунов» в общем с обычною в русской опере роскошью. Новые декорации написаны художником г. Головиным. {226} По его же рисункам сделаны костюмы и бутафория. Лучшие из декораций: Кремль, келья, терем Бориса и Боярская дума. Совсем неудачна уборная Марины Мнишек, представляющая собой простую белую стену с висящим на ее середине каким-то портретом и с крошечным жалким столиком, изображающим туалет Марины.

А сама Марина, эта богатая польская магнатка, одета в роскошный костюм с драгоценными украшениями, совершенно не гармонирующий с убогою обстановкою ее уборной. Красива декорация «у фонтана», но самого фонтана, у которого, по Пушкину, происходит свидание Самозванца с Мариной, на сцене нет, и они ведут беседу около какой-то статуи. Это не простая придирка, принимая во внимание похвальное стремление нашей дирекции при постановке опер соблюдать историческую верность и необходимый реализм.

А тут даже нет логики, так же как и в том, что во время чтения Гришки и Варлаама грамоты (сцена в корчме) сцена погружена во мрак, и оба они читают перед полуосвещенной рампой, хотя тут же в стороне приготовлена лучина.

Таких промахов в сценической постановке «Бориса Годунова», допущенных режиссером Мейерхольдом, можно было бы указать еще несколько, но достаточно и приведенных. В опере восстановлены превосходные народные сцены под Кромами[[277]](#endnote-240). Но здесь опять-таки сцена слишком выдвинута вперед и сужена, и народ все время топчется на одном месте.

Нет размаха, нет шири. Костюмы все красивы и стильны.

Дирижировал г. Коутс. Спектакль кончился около часа ночи.

## А. Бенуа Возобновление «Бориса» «Речь», 1911, 9 января

Вообще мы охладели к опере и в особенности к исторической опере. Это «жанр устарелый». Не веришь, когда Невер и Сен-Бри собирают «хор католиков», не веришь, когда Васко да Гама путешествует с Африканкой[[278]](#endnote-241). Реальные лица, реальные положения не вяжутся с музыкой, особенно с пением. Другое дело легенда, сказка — но «страница из Иловайского», переложенная на музыку, кажется недопустимой в наше время наивностью. Никто теперь не захвачен фабулой «Гугенот», да и «Псковитянка» нас чарует только музыкой, а не своими историческими анекдотами.

{227} Но гениальные художники и гениальные произведения искусства для того и существуют, чтобы перечить всяким правилам и всяким, хотя бы повальным, вкусам. Устарела историческая живопись, и прямо теперь непонятно, как можно было увлекаться этой заведомой чепухой, в которой все сплошь лганье, а между тем Мендель и Суриков волнуют по-прежнему. Устарела историческая опера, а между тем и «Борис» и «Хованщина» — лучшее, что имеет русская сцена, да мало того, это лучшее, что создал вообще европейский театр второй половины XIX века. И это вовсе не потому, что либретто «Бориса» и «Хованщины» были бы правдоподобнее, нежели либретто других исторических опер.

Вне сомнения, ни одно из выставленных в «Борисе» положений не соответствует настоящей были, не говоря уже об основной и убежденной ошибке отождествления Дмитрия с Отрепьевым. Годунов так не говорил, так не умирал, даже так не думал. Неправда и все остальное, все выходы и входы, все встречи и комбинации, весь тон слов трагедии, уже очень неубедительный у Пушкина и еще искаженный в литературно-историческом смысле Мусоргским. Но точно так же я не верю тому, что именно так происходила стрелецкая казнь, как она изображена у Сурикова, и едва ли именно так сражались пруссаки при Гохкирхене, как у Менцеля, а вот все же присущая известным художникам магия делает то, что, несмотря на все фактические неточности, им удается вызвать минувшие эпохи, и встает это царство мертвецов как живое перед глазами, приобретает значение чего-то совершенно нам близкого и властно нас захватывает.

Именно то, что в «Борисе» имеется самого неправдоподобного — музыка, пение, — способствует, напротив того, убедительности. Невозможно даже сравнивать впечатление от трагедии Пушкина с впечатлением от «народной драмы» Мусоргского. Настолько второе сильнее, грандиознее и убедительнее. У Пушкина нанизанность эскизных исторических иллюстраций, лишь изредка прерываемая подлинным бриллиантом. У Мусоргского вся опера — одна сплошная драгоценность, из которой ничего не возьмешь и которая вся светится дивным светом.

Свет этот дает музыка. Она не путает и не коробит, но, наоборот, единственная, она живет и несет все творение. Ей веришь, ей не можешь не верить, ибо это сплошная правда, сплошная найденность, сплошное откровение. И благодаря музыке не только не замечаешь небылиц либретто, но даже эти небылицы приобретают какую-то трепетность жизни и они же способствуют общему впечатлению непосредственности. Рассуждая холодно, внешне — все неудачно, все плохо склеено и как бы непродуманно. Но отдайтесь {228} чарам музыки, и оказывается, что все безусловно и окончательно правдиво, и не только «обманно правдиво», не только оно зачаровывает, но убеждает, и это потому, что верно по существу. Оказывается, что совсем не важно, видим ли мы историческую правду, ибо несомненно, что мы видим правду вообще. Так точно кажущиеся дефекты рисунка и красок в гениальных картинах по внимательном изучении оказываются их главными достоинствами.

Но в конце концов открывается, что вовсе не в истории, не в «прошлой истории» дело. Был ли такой Борис Годунов или иной, что нам от этого? И не узнать нам все равно, каким он был. Манит проникнуть в этот волшебный бездонный кристалл, но неумолимо тверды его грани. Лишь некоторым известны какие-то формулы заклинаний, и для тех поверхность кристалла как бы тает — и кажется им, что они уходят в самые глубины его. Но на самом деле и они видят лишь озаренное отражение самих себя, всю свою обыденность лишь в чудесном сказочном озарении.

Мусоргский был одним из этих «прельщенных историей», из этих, уставившихся в ее кристалл, в мертвые потемки прошлого. И он, «знавший заклинания», наконец добился видений, которые пьянили его сильнее всякого алкоголя. Если же в настоящую историю он при этом все же не проник, а лишь увидал в новых образах, в каком-то чудном и пленительном «историческом маскараде» свою жизнь, жизнь своих дней и жизнь вообще, то что ж из этого? Что видели мы в четверг в Мариинском театре? Россию ли начала XVII века или Россию 1870 годов? Ни то и ни другое. Но Россию мы видели. Мы видели самих себя не в одеждах сегодняшнего и вчерашнего дня, а в каких-то «вечно русских» одеждах, в каком-то странном преображении. И опять, совсем дело не в Борисе, жившем от такого-то до такого-то года, и не в беглом монахе, «надувшем пол-Европы», а в каких-то вечных русских муках, в каком-то нашем вечном голоде по историческому идеалу, в который мы сами едва верим, но в который не можем и не верить. Всюду и всегда на Руси Борис, всюду и всегда на Руси — Самозванец, и оба нас прельщают, и оба нас обманывают, часто не трудясь скрывать свой обман.

В голом либретто Мусоргского все только слова, а в музыке все становится символом и грандиозной правдой. Великие же пушкинские слова (бриллианты) приобретают такой смысл, какой и гениальнейший актер в них вложить не сможет. Монолог Бориса получает характер какого-то общего покаяния, общего «пожара совести». Шесть лет царствования Годунова удлиняются в тысячелетия. Невыносимо больно становится при мучительных словах {229} и мучительно-растерянной музыке: «И скорбью сердце полно, томится дух усталый, какой-то трепет тайный, все ждешь чего-то…»

К концу же действия в тереме пожар общей совести получает характер отчаяния, катастрофы: «О совесть лютая, как тяжко ты караешь…»

Гениально здесь придуман бой часов (куранты), шипение и переливы «немецкой штуки», то грозные, то баюкающие, так к концу коварно светлеющие, так коварно заманивающие. И вдруг момент — когда Борис воочию видит свое преступление, когда он лицом к лицу оказывается с убитым: «Что это там в углу?!» Сыграла немецкая машинка свою песенку, подло и безответно молчит, а Борису, да и нам остается лишь вопить: «чур, перечур» и, как жалким детям, взывать к Отцу: «Ты не хочешь смерти нашей!»

«Борис» едва ли станет скоро популярной оперой. Отчасти потому, быть может, что, не сознавая того, все мы ее разыгрываем. Но и вот еще что: «Борис» не укладывается в какие-либо формы, вся его музыка как будто и прозрачна, и ясна, и понятна, а на самом деле она неуловима. Лишь первый хор, калики, полонез и еще два‑три места являются «номерами», облаченными в определенно-архитектурную форму. Их и схватываешь во-первых. Но не они сила «Бориса». А сила его — все течение музыки, от первой до последней ноты. Лишь когда разберешься в этом потоке, когда уяснишь себе истинность и красоту каждой фразы, каждой мысли, неразрывную связь их между собой, безусловную правду их выражения, лишь тогда убеждаешься и в том, что все, что сначала казалось случайностью, почти импровизацией — незыблемо твердо стоит на своем месте и огромно во всю величину. И лишь тогда начинаешь понимать, что это за великое вдохновенное сочинение. Но для этого нужно именно изучать «Бориса», а его не так-то просто изучить.

До сих пор его и нельзя было изучать. Сменявшиеся за последние 30 лет дирекции все пугались неуспеха «Бориса» и вовсе не были убеждены в том, что стоит, что надо упорствовать и противоборствовать этому неуспеху и равнодушию. Первый нашел и оживил «Бориса» Шаляпин, но, в сущности, и он оживил лишь свою партию, а вся остальная опера шла и с ним так, как идут оперы, в которые никто не верит. Великая заслуга оживления «Бориса» в целом принадлежит Дягилеву, которому, к великому горю, не суждено работать для родины. Дягилев и это свое, быть может, величайшее дело сделал для чуждой публики Парижа, но сила его вдохновения была такова, что эта самая лучшая опера оказалась приемлемой для французов, и даже настолько, что дирекция {230} Grand Opéra решила включить ее в свой репертуар и приобрести у Дягилева постановку.

Вероятно, успех «Бориса» добавил храбрости и нашей казенной сцене. Г. Теляковский решился его поставить в Мариинском театре, и мало того, решил его поставить «совсем как у Дягилева». За это можно его только благодарить. Но и теперь ответ на вопрос: станет ли опера у нас репертуарной, судя по четверговому спектаклю, оказывается сомнительным. Дирекция Императорских театров заказала Головину декорации по тем же его эскизам, которые легли в основание парижской постановки, и Головин повторил дягилевские декорации с большой тщательностью. Но на этом дело и остановилось — оживление же «Бориса» не получилось. В четверг аплодировали опять-таки Шаляпину, а не опере, и можно с уверенностью сказать, что с отъездом Шаляпина упадет и интерес к опере[[279]](#endnote-242). В Народном доме ее будут продолжать слушать с интересом, ибо там своя наивная публика, которая просто увлечена «историческим романом» (и там к тому же «парижский» Санин)[[280]](#endnote-243), но искушенная публика Мариинского театра простое отношение к зрелищу иметь отвыкла, а к другому дирекция г. Теляковского ее не способна приучить. И всего менее удается ей этого достичь настоящей постановкой.

Боже мой, да как можно сравнить те аплодисменты и овации, которые выпали в четверг на долю оперы (я опять не говорю о Шаляпине), с тем огненным энтузиазмом, свидетелем которого мы были в Париже и который в одинаковой степени проявлялся и по отношению к Шаляпину, и по отношению ко всем исполнителям, а более всего к главному действующему лицу драмы, к народным массам, к хору. Там такие сцены, как коронация, как «Кромы», вызывали настоящие ураганы восторга. Здесь же они прошли вяло и ничего никто в них не понял. Коронация — это так себе, обычная оперная процессия, а бунт в «Кромах» — так себе, народная сцена, неизбежная в каждой русской опере.

Хороши были декорации Головина в парижской постановке и в общем они хороши и здесь, но не в них же одних дело. У дирекции г. Теляковского все всегда выходит «спектаклем», более или менее эффектными картинами, но и только. Среди немых картин и марионеток ходит единственный живой художник — Шаляпин. В Париже все было жизненно, все горело, все говорило сердцу и душе, и общее впечатление получилось потому потрясающее.

Это был подлинный жизненный театр, великое действо, которое увлекло самых сухих, самых глупых и пошлых, разбудило в тоскливо-снобической толпе заглохшие человеческие чувства и заставило самых коснелых заговорить языком жизни. Отвага Дягилева {231} везти в Париж «самую некультурную», самую несуразную, ни на что не похожую русскую оперу граничила с безумием. Но сила убеждения в своей правоте дала ему и его сотрудникам возможность навязать «Бориса» Парижу, и чудо, необъяснимое чудо свершилось: Париж принял «Бориса», принял так, как, разумеется, никогда его не примет ни Москва, ни Петербург, получающие его по ассигновке из конторы казенных театров.

Но что сделать с Мейерхольдом? Почему читаем мы его имя на афише? Или мы так ошиблись, принимая его за живого художника? Однако нет, еще недавно мы могли любоваться его изобретательностью в «Дон Жуане», правда, проявившейся очень неуместно, но несомненно проявившейся. Взамен этого в «Борисе» одна рутина, да еще самая стародавняя, дедовских времен. Ни одного подлинного движения в хоре и сплошная мертвечина во всем. Или г. Мейерхольд оробел, растерялся, имея дело с новой задачей и не имея возможности под контролем Шаляпина так же «смело» обратиться с Мусоргским, как он обратился с Мольером?

Как это характерно для дирекции г. Теляковского. Заимствовала она у Дягилева то, что всего проще было заимствовать, — Головин, состоящий на службе в дирекции, просто повторил то, что было им создано для Дягилева — согласно выработанному «дягилевской дирекцией» сценариуму. Но все остальное — вещи тоже немудреные и вполне поддающиеся перенятию: подбор исполнителей и режиссерская часть — все то, что составляло «душу» дягилевской постановки (между прочим, все оркестровые темпы и фразировки), осталось неиспользованным и, очевидно, прямо непонятным.

Особенно обидно за хор. Каким дивным материалом мы обладаем и как скверно им распоряжаемся. Польское действие — это уже не рутина, не «Лучия»[[281]](#endnote-244), а пародия, «Вампука». Хор направо, хор налево, галдеж в публику, при этом обязательный балет и ни намека на правду, ни йоты жизненности. А как это выходило в Париже, где полонез являлся естественным продолжением пира в замке, где все было любовно продумано, каждый ход связан и все так оказывалось характерным и необходимым.

И почему слабость режиссерской части понадобилось в этом действии еще усилить уродством одежд и красок? Что это за сброд костюмов из табачной? Что это за неприличный Дмитрий, одетый в пестрый шелк и бархат «от Лейферта»?[[282]](#endnote-245) И что это еще в предшествующей сцене за пансион благородных девиц, услаждающих Марину пением? И наконец, кстати сказать, неужели г. Теляковский никогда в жизни не видел римского прелата, чтобы допустить {232} в роли Рангони такую жалкую карикатуру, такого pater’а Filucius’а из Буша в роли папского нунция?[[283]](#endnote-246)

Всего не перескажешь. Но необходимо указать на неудачу общую, на какое-то общее разгильдяйство и je m’en fiche’изм[[284]](#footnote-40) — прямо преступные по отношению к гениальнейшей русской опере, величайшей нашей национальной гордости. Как бестактно здесь проявились экономические соображения, приведшие к тому, что вся коронационная процессия свелась к 25 персонам, а большинство костюмов — сборные, да и новые по рисункам Головина — неудачны, главным образом из-за подбора материала и получающейся вследствие того дешевки общего впечатления (Боярская дума). Следовало бы также образцовому театру империи иметь приличного парикмахера. Почему в Париже последний французский статист в окладистой бороде и в приличном парике имел внушительность русского боярина, а здесь даже самые видные из хористов ни дать ни взять ряженые с подвешенными бородами?

А затем еще эффекты освещения. Почему сцена в корчме происходит в полном мраке? Никакая баба при таком свете не пряла бы пряжу. Почему не воспользоваться в сцене с курантами парижским эффектом медленно прокрадывающегося по сцене лунного луча? Почему в Боярской думе так светло и чисто (в смысле света), как у нас в Дворянском собрании, когда горят все люстры, а напротив того, там, где нужен ослепительный свет, например во время коронационного шествия, его недостаточно? Ведь это не придирки к пустякам, а вопросы, касающиеся все той же «души тела», удачное решение которых сообщило бы постановке недостающее ей теперь настроение.

## Влад. Азов На генеральной репетиции «Орфея и Эвридики» «Речь», 1911, 20 декабря

Прозрачная, кристальная музыка Глюка, очаровательная музыка старины. Толпы сбегаются слушать Крейслера, под волшебным смычком которого оживают давно забытые музыкальные странички Рамо, Тартини, Куперена. Ванда Ландовская превратила свой клавесин в орудие {233} победы. Концерты на старинных смычковых инструментах вызывают восторги. Что это? Это «ремузыкализация» (извиняюсь за неуклюжий термин) музыки, идущая параллельно с «ретеатрализацией» театра. «Потянуло на капусту», говорят насмешники. Не на капусту. Потянуло на зеленый росистый луг, потянуло к полевым цветам, алым зорям, журчанью вод и звукам свирели. Потянуло к простоте — но не к грубой простоте капусты, а к нежной простоте буколики, когда музыка, вся светская музыка, была лирикой любящей, радующейся или тоскующей души. Старинные инструменты не рыдали так безнадежно, так скорбно, как современные. Старинные композиторы не отчаивались: их пределом была тихая меланхолия. Людям XVII и большей половины XVIII века незнакомо было чувство отчаяния: они верили, и в вере в сопутствующее человеку чудо находили поддержку и спасение. «Есть место в аду, называемое злая яма». Мы находимся приблизительно в этом месте, со всей нашей культурой, и мудрено ли, что мы тянемся, как цветок к солнцу, к ясной, несмотря на всю жестокость своих нравов, старине? К ясному небу, населенному ангелами, которое любовно обволакивало жизнь наших предков. Современник Глюка поднимал глаза к небу и видел Отца Небесного, окруженного сонмом ангелов и святых. Что из того, что, опуская очи долу, он видел мучения грешников в аду? Ад совершенно соответствует человеческим понятиям о справедливости, и даже учение о предопределении и первородном грехе не приводит к отчаянию. Ведь на другой чаше весов — учение об искуплении. А что видим мы, когда мы поднимаем глаза к небу? Сквозь дым фабричных труб мы видим мертвые звезды — мертвые звезды, безучастные к судьбам людей. И как чеховские сестры, мы жалобно и болезненно стонем: к старине, в старину, к старине…

Вот и постановка «Орфея» входит как часть в эту тягу к старине, в эту тоску по старине, охватившую нас с такой стихийной силой. Старина для нас — красота, и красота — старина. Красив миф об Орфее, в Аид спустившемся за своей Эвридикой. У Глюка мифу этому придан иной, «оперный» конец, а я бы сказал — христианский. Христианское чувство не могло допустить столь печального, столь несправедливого конца. Орфей забыл поведение — и оживленная Эвридика снова превратилась в тень и сокрылась навеки в мрачных пределах Аида. Христианское чувство привлекло на помощь Эроса. Любовь всесильна, любовь всепобедна — и Эрос выводит любящих из мрака Аида.

Красивый миф, облеченный в нежную музыку, вылился в постановку, ключ к которой — красота и нежность.

{234} В нежных, элегических тонах написана декорация первого акта — у гроба Эвридики. И нежно-красив в скорби своей безутешный супруг, нежно-красивы группы. Полустрашен «ад» — злая яма в скалах. «И где твоя, аде, победа?» — слышится и в музыке этого акта, и в декорации, намекающей на переход в Елисейские поля, на существование чистилища, на «неокончательность» древнего ада, с которым можно и должно торговаться. Как легко было впасть в трактовке этой картины в страховидность и как счастливо избегли этой опасности гг. Фокин и Мейерхольд, поставившие весь этот акт в ключе элегии. Удивительный музыкальный антракт с декорацией, чародейственно вызывающей мертвые воды Стикса, и перед нами Елисейские поля с их прозрачной неживой атмосферой и с их неподвижным освещением — тенью живого, из волн состоящего света. И вот раздвигается за спиною Орфея и Эвридики второй занавес, и возникает перед глазами последняя картина — на земле.

В моем лексиконе нет слов, которые могли бы передать очарование этой дивной декорации. Я смотрел и думал: «Неужели придут плотники, потянут за веревки, и этот дивный сон, эта красота и эта нежность — исчезнут?» И я молился богам: «Пусть навсегда останется эта декорация — этот сон художника XVIII века, владеющего техникой и средствами XX века и влюбленного в идеальную Грецию наших предков. Пусть она превратится в картину, и Мариинский театр да будет ей музей».

Но сдвинулись боковые занавески, опустился тюлевый передник, и грузно покатился вниз занавес Мариинского театра.

Прекрасный сон кончился. Мы в Петербурге. Идет снег. Гудят автомобили. Звенит трамвай.

Если бы мы иногда не прорывали фантазией нависший над нами безжизненный серый свод, если бы нам не снилось иногда иное, прежнее, населенное небо, если бы чары искусства не соединяли нас, одиноких, со всем, что было, и со всем, что будет, — чем бы мы жили?

И не все ли нам равно, кто больше и кто меньше сделал для постановки «Орфея»?[[285]](#endnote-247) Больше всех, конечно, сделал Головин. Остальное, конечно, сделал Фокин. Но без Мейерхольда, которому, конечно, принадлежит идея и стиль этой постановки, перед нами не открылось бы небо.

Три лавровых венка. Из них первый, самый большой, — Головину.

## **{****235}** К. Ар‑н (Solus) На пире звуков и красок (Генеральная репетиция «Орфея» в Мариинском театре)[[286]](#endnote-248) «Биржевые ведомости», 1911, 21 декабря, утр. вып.

Давно не испытывал в театре такого сильного впечатления, как на генеральной репетиции оперы Х. Глюка «Орфей и Эвридика».

Чувствовалось, что весь замысел постановки возник в душе художника красок, света и теней и оттуда уже в дальнейшей разверстке захватил всю сцену, подчинив себе и актера, и режиссеров, и все остальное, что связано с оперой.

Но в основе — ряд ярких красочных впечатлений и предчувствий, подхваченных чутким режиссером в разработке планов, но все время доминирующих и над ним, и над всеми элементами исполнения.

А. Головин — большой и самобытный художник: его обаянию не обидно и приятно подчиниться. И результаты получились блестящие!

Целая симфония красок. Все обдуманно, стильно, законченно, подчинено внутренним требованиям художественной логики и экспрессии.

Верх изящества занавес — словно кружево лучших брюссельских мастериц. Каждая последующая картина дает ряд нарастающих художественных впечатлений. Прекрасна роща с гробницей Эвридики. За ней следует дикая местность у врат ада, ее сменяет еще мертвенная, но ярко-светлая, точно наполненная атмосферой утренней зари картина Елисейских полей — словно царство блаженных снов и бескровной радости.

Два года назад многим в Петербурге понравилось лазурное царство в постановке москвичами «Синей птицы»[[287]](#endnote-249). Почти лубком кажется теперь эта декорация после Елисейских полей Головина…

Но вот последняя картина: любовь Орфея победила и вознаграждена, Эвридика ожила, остается светом и счастьем праздновать великую победу любви, и перед нами — красочный гимн красоте, свету, солнечному дню и радостям жизни… Все это подернуто и пронизано тонким пониманием XVIII в., глубоким проникновением в эстетические переживания эпохи, но сквозь призму большого художника наших дней.

«Орфей» Головина — это самая тонкая и талантливая из сценических постановок, идущих от идеи главенства живописи над {236} другими искусствами, более талантливая потому, что и более уместная, чем постановка «Дон Жуана», но глубоко родственная этой по замыслу и принципам.

Неудивительно, что и в этой последней постановке, как и в «Дон Жуане», роль режиссера Мейерхольда, сливаясь с замыслами художника, неотделима и в творческом создании, и в сотрудничестве, и в самом осуществлении замыслов на сцене.

Красивые декорационные «пятна» гармонично сливались с удивительно красивыми, ласкающими глаз и радующими душу рисунками костюмов и группировками отдельных сцен хора и балета.

Тут уж на смену Головину и Мейерхольду пришел третий художник со своими победными дарованиями.

Хор и балет действуют все время слитно и занимают видное место в опере. Действующих лиц всего трое, и для них мизансцена не могла быть очень сложна.

Но то, что сделал Фокин с балетом и хором, — выше всяких похвал. Хор адских духов, фурии, демоны в аду дают удивительно оригинальные группировки и сцены.

Временами кажется, что вся эта масса извивающихся людей напоминает огненные языки адского пламени.

## <Без подписи> «Орфей» в бенефис хора[[288]](#endnote-250) «Биржевые ведомости», 1911, 22 декабря, веч. вып.

Спектакль, о котором очень много говорили. Спектакль, вызвавший предварительную полемику (Фокин — с одной стороны, Головин и Мейерхольд — с другой). Спектакль, собравший наших лучших артистов на Мариинский сцене (Липковская, Кузнецова, Собинов), прошедший при тройных ценах. Тот, где демонстрировался в больших рамках наш дивный, восхитительный балет. Тот, где новое импрессионистское декоративное искусство Головина соперничало с пластичностью фокинских расстановок. Прибавьте «монументальность» Мейерхольда; прибавьте самого именинника — знаменитый Мариинский хор, на долю которого выпала такая сложная не только вокальная, но и пластическая задача… Я устал, перечисляя достоинства вчерашнего праздника, и нахожу, что давно не было на нашей сцене сочетания таких блестящих условий.

{237} Если придерживаться взглядов вчерашнего театрала, то, увы, последним блестящим условием явится при перечислении возобновление глюковского шедевра. Мы позабыли о нем так же, как позабыла при праздновании столетия глюковской смерти (1787 – 1887) Вена, где состоялась настоящая премьера «Орфея» в 1762 году. Тогда, в 1887 году, он был тоже «возобновлен», а не просто поставлен… Если «Орфея» несколько раз возобновляют, то и родился он несколько раз.

При парижской постановке в 1774 году автор значительно переработал его, и, наконец, мы знаем еще, что Берлиоз сделал попытку соединить в своем издании венского «Орфея» с парижским… Но если за границей гениальный младенец родился три раза, то четвертый раз родился он именно вчера, на русской почве в Мариинском театре, в этой дивной постановке, в этом дивном исполнении.

Что касается самой оперы, я должен сразу заговорить о двойственности впечатления. На первый взгляд — несомненное однообразие в темпах, размерах, мелодических рисунках.

Опера Глюка кажется спокойной кантатой, без повышенного драматизма, без коллизий, без сильных контрастов, без тех нарастаний и кульминационного пункта, которые так волнуют у Вагнера, Вебера, Чайковского, Мусоргского. Но вспомните, каким откровением она была для второй половины XVIII века!

Ведь Глюк поднял значение не только поэзии, но и музыки в опере. Он первый захотел «правды в звуках», первый поднял знамя выразительности и повел борьбу с односторонним виртуозничеством; но и первый придал силу оркестру, равно как усилил музыкальность вокальной партии. Его речитатив — уже не отрывистый итальянский, а замкнутый в строгие рамки такта. Тактичностью австрийской композитор славился не только в жизни, но и в музыке…

До него певица Арну кричала капельмейстеру: «Такт? Что это за животное? Следуйте за моим пением и знайте, что ваш оркестр — покорный слуга певицы, которая рецитирует!» (actrice chantante). При Глюке все это стало невозможным. Но как ни выразительны его речитативы и хоры, однако их драматичность вяла и неподвижна с точки зрения наших вкусов.

Удивительное дело! И все-таки мы по-прежнему ощущаем гения в творце «Орфея» и двух «Ифигении»… Чтобы разобраться в этой двойственности, вспомним, что «Орфей» доставил вчера громадное наслаждение своими идиллическими сценами. Если до сих пор не устарели хоры фурий (ад), то еще более это следует сказать {238} про дивную идиллию «Полей блаженных», которую, кстати, Глюк наделяет всеми добродетелями старинного французского стиля.

У него все — менуэты: поет ли Орфей (разве не менуэт его ария F-dur!), танцуют ли восхитительные девушки царства блаженных…

Вот это меня трогает: ласкающая прелесть менуэта, какая-то бархатная ласка глюковских окончаний или кадансов. Что-то приветствует или прощается с такою пленительною мягкостью, что слезы подступают к горлу! Я не хочу глюковского ада, а стремлюсь к глюковским формулам блаженства. И здесь встречаюсь с Леспинас, писательницей и артисткой глюковской эпохи, восклицавшей: «Эта музыка меня делает сумасшедшей; она увлекает; я не могу не поддаться ей…»

У радостного, здорового Глюка (сын лесника) — удивительная способность преображать мрачное в розовое: уж, кажется, на что сильна печаль Орфея, а он поет свою знаменитую арию «Потерял я Эвридику» в мажоре, в приятных, почти веселых тонах (отсюда Ганслик неправильно вывел невыразительность музыки).

В сущности, Глюк менее заботился о драматизме, чем это ему навязывают[[289]](#endnote-251). Иначе его либреттист Кальцабиджи не испортил бы знаменитой саги об Орфее пошлым финалом, где Амур воскрешает вторично умершую Эвридику! Как нелепо это механическое воскресение, а между тем исчезла основная мысль легенды: недостижимость идеала; при каждой попытке человека им овладеть ведь он испаряется (Эвридика умирает из-за того, что Орфей нарушил данный богам обет не смотреть на Эвридику)…

Итак, не будем слишком серьезны с напудренным, милым «старичком с косичкой», помня об его удивительных идиллиях на «Полях блаженных».

В этом солнечном искусстве есть монументальность и пластичность: «стоячие» гармонии Глюка и ясность его стиля допускают их. Мне кажется, так поняла Глюка вчерашняя режиссерская триада: Фокин, Головин, Мейерхольд. Я не вдаюсь в вопрос, кто у них положил больше труда, знания, таланта, а просто беру интересную тройку как целое и говорю: «верно поняли Глюка!» Верно потому, что взяли его главным образом со стороны идиллической и пластической (которая не устарела), а не драматической (которая поблекла). Вот здесь-то я и перехожу к постановке, ну, конечно, — «Полей блаженных», к этим гирляндам девушек, которые не забываются. Мне нравится плавный ритм их танца, отвечающий музыке: непрерываемость их пластики (переливание одних форм в другие); цветы, которые они бросают (напоминают «Весну» Боттичелли); декорации, которые обрамляют все это. После мрачного ада как хорошо слепит глаза этот яркий голубоватый свет, как {239} прозрачна даль, как мистически необыкновенны деревья, какие тонкие очертания носит каждый предмет! Уже эта картина выдает сильный талант Головина и его сподвижников.

В картине «ада» поражают груда импрессионистски набросанных тел и эти тянущиеся ввысь руки на дне мрачного ущелья. Но если достигнуто впечатление безысходности, то нет горящего «ада», клубов дыма, лижущих скалы языков пламени… Танец фурий поставлен дивно, причем фурии — очень красивы… Эта сцена производит впечатление громадной скалой Головина и богатством групповых расстановок…

В таких рамках чудесно воспроизведен Орфей г. Собиновым: понятно, мы не жалели, что режиссура обратилась к парижской редакции «Орфея», переложившей альтовую партию на теноровую[[290]](#endnote-252). Итак, дивному певцу прежде всего нужно было доказать, что мужчина не нарушает цельности обстановки Элизия. Видали ли вы картину Ватто «Embarquement pour Cythère»[[291]](#footnote-41), — (движения воздушного балета, подобно легкому ветру на поле из гиацинтов)? Как похож на нее этот Элизиум! Что Орфей не смешон в такой женственной обстановке, это уже дело большого собиновского таланта! Артист гармоничен и пластичен, а между тем какие страдальческие ноты несутся из груди редкого Орфея! Есть итальянизмы, но разве в самом Глюке их мало? Переживается драма, но драма — пластичная в духе эпохи. Все три арии проведены с законченностью, к которой приучил нас первый русский тенор. У саркофага ли Эвридики, в адском ли ущелье, в полях ли блаженных — всюду Собинов при бездне вокального выражения дает ту «вокальную пластику», которую так требует Глюк!

Знаменитые форшлаги (особенно длинные), на которых срываются другие тенора, передаются со свободой, достойной удивления. Кадансам при общей задушевности придается легкость стиля рококо. Кончено, я полюбил такого совершенного Орфея, голос которого звучал… как в Элизии.

Его окружают Липковская и Кузнецова — две дивы нашей оперы. Одна вооружена стрелой (Амур), другая — любовью к Орфею (Эвридика). Обе объездили весь мир и думают, что в Америку ближе, чем в Коломну. Обе молоды, по-своему прекрасны, но одна — Амур, а другая — Эвридика. Легкость, шаловливость, нежная грация у первой, а там — страсть, любящая прорывать классические рамки (иногда это — достоинство). Их нельзя перепутать; общим для них является только талант, да разве еще любовь к тому Глюку, который для некоторых скорее Унглюк[[292]](#endnote-253), Г‑жа Владимирова пела {240} «блаженную тень». Главные сюжеты получили массу подношений, не говоря об овациях, вызывали также Головина, Фокина, Мейерхольда и хоровых именинников, так блестяще справившихся с бедовым «глюковским хором».

За дирижерским пультом — маститый г. Направник, очень классически настроенный. Публики, конечно, полный зал; она, кажется, вся in corpore[[293]](#footnote-42) восхищалась и осталась довольна спектаклем.

## А. Бенуа Художественные письма. Постановка «Орфея» «Речь», 1911, 30 декабря

Не раз я уже горевал на этих страницах, что мне досталась неблагодарная роль критика таких явлений, которые находят полное общественное признание. Однако никогда еще я себе не казался таким неприятным, нарушающим общее настроение брюзгой, таким несносным trouble fête’ом[[294]](#footnote-43), как сегодня.

«Весь Петербург» (и часть Москвы), побывавшие на генеральной репетиции и первом представлении «Орфея», без ума от этих спектаклей[[295]](#endnote-254). Воссылаются гимны восторга дирекции казенных театров за доставленное наслаждение, только и говорят о великолепии Головина, о тонкости Мейерхольда, о красоте танцев, поставленных Фокиным. В самой «Речи» были отмечены выдающиеся достоинства постановки, и мой товарищ по перу В. Азов «поднес» в своей заметке о генеральной репетиции, дышавшей самым горячим воодушевлением, три венка: один — Головину, другой — Мейерхольду, третий — Фокину.

Увы, если я и не могу отнять эти раз данные венки, то все же я не могу расписаться под их подношением. Напротив, я принужден даже протестовать. Много спору было в газетах и за кулисами, кому принадлежит главная честь постановки. Три художника, предвкушая триумфы спектаклей, толкали один другого и старались выйти на авансцену, схватить максимум рукоплесканий. Они чувствовали, что вот на сей раз они потрафят публике, и действительно, они ей потрафили. Но только я спрашиваю себя: {241} думали ли они при этом, что они потрафят Глюку? И вот за Глюка мне приходится заступиться, ибо среди немногих высоких и благородных умов прошлого, к которым постоянно я обращаюсь мысленно, которые мне служат мерой вещей, Глюк есть один из самых высоких и благородных, один из самых чистых и «верных», один из моих «патронов» — «святых чудотворцев» художественного неба.

О том, что такое Глюк, — художники, ставившие «Орфея», просто забыли. Они думали о «стиле XVIII в.», которому искренний Глюк был неумолимый враг (ведь с него начинается неоклассицизм, на нем воспитывались поколения Виена и Давида, Жироде и Прюдона); они думали об изяществе, грации, кокетстве, блеске, но они забыли совершенно, что все это Глюк готов был принести в жертву главному — искренности проявленного чувства и строгой красоте.

Слишком усердно вообще художники заботились о глазе публики, но мало они думали при этом о слухе. Одна знакомая дама удивилась, почему я так хлопочу о постановке, «тогда как Глюку, вероятно, она была безразлична и важным для него было лишь то, как поет хор и играет оркестр». На самом деле Глюк заботился об «убедительном» характере постановки своих опер. Но я согласен с тем, что важнее для него была музыкальная сторона. Ведь мирился же и Вагнер, этот внук Глюка, с тем уродством, в которое одели профессионалы сцены его гениальные мечты, и это потому, что для него важнее всего было самому сценически услыхать свою музыку и дать ее послушать массам.

Невнимание к музыке я усматриваю в том, что вообще «оперу» «Орфей» просто не дали. Эта опера — в целом прекрасная, лишь в немногом слабая, а в некоторых местах потрясающая, дышащая прямо красотой Вергилия и Рафаэля, мощью Данте и Микеланджело. И вот, слабые места, например бесконечный диалог между Орфеем и Эвридикой у выхода из ада, был поднесен прямо с какой-то назойливой отчетливостью, и зато было скомкано, смято и прямо уничтожено все главное, вся душа оперы. Ходят по городу такие фразы: «постановка прекрасна, но опера скучна», «прелесть постановки заслонила отжившего старика Глюка». Но на самом деле это не так. Прелестной я эту постановку не могу назвать, а что она заслонила Глюка, так это не мудрено — Глюка просто не было. Он только значится на афише и на заголовках нот. Душа же его не присутствовала в театре.

Для меня, видавшего «Орфея» много раз в Париже, с божественной Дельной[[296]](#endnote-255), опера эта содержит три абсолютно гениальные страницы, и в них-то живет душа Глюка. Из‑за них стоит и нужно {242} ставить «Орфея», — мало того, — из-за них нельзя снимать «Орфея» с репертуара. Это и есть «мера вещей», точно так же, как в живописи «мера вещей» Станцы Рафаэля и плафон Сикстинской. Три эти страницы следующие: все первое действие до момента, когда Орфей остается один; сцена в аду и, наконец, соло флейты в Елисейских полях или, скорее, вся сцена в Елисейских полях. Здесь Глюк поднялся до того, что выражено прекрасным французским словом sublime[[297]](#footnote-44). Здесь он бог или, вернее, ясновидец, мистик, в одно и то же время Вергилий и Данте. Эти три сцены составляют своего рода Divina Comedia[[298]](#footnote-45): плач земли над смертью, ужас души в беспросветных кругах «среднего царства», наконец, просветление в раю, понятом, однако, совершенно по-эллински — без общения с Божеством…

Все эти три момента в постановке Мариинского театра были сведены на нет. В первом действии не было «плачущей земли», а был обыденный «греческий хор», стоявший в якобы красивой, а в сущности банально-приторной, сбитой и «ненарисованной» группировке. В сцене ада — не было ада, ад не скрежетал и не вопил[[299]](#footnote-46), а вел себя очень прилично, вовсе не страшно, а в конце картины адожители исполнили даже недурную вариацию на вакханалию из «Клеопатры». В сцене «Елисейские поля», о восхитительной декорации которой я буду говорить отдельно, я от музыки почти ничего не слыхал, так как, во-первых, ни хоров, ни оркестра фактически не было слышно, а во-вторых, меня все время раздражали выбегавшие на сцену и убегавшие со сцены «тени», разодетые в костюмы из елочного сусаля.

Я уже знаю вперед, что мне ответят: «нужно быть благодарным и за то, что дают». Но с таким предложением я только в таком случае мог бы согласиться, если бы то, что дали, было существенное, а то, чем пренебрегли, было бы вздором. Выходит, однако, наоборот. Все, что главное, тем у нас в театре пренебрегают (и это в какой-то выдержанной неотступной системе, вспомним о гибели 2‑го действия «Кармен», о гибели всего «Дон Жуана», действия Черномора в «Руслане», «Кром» в «Годунове», «Рассвета» — в «Хованщине» и т. д. Мартиролог бесконечный); если же на что обращается внимание, так это или случайно и мимоходом — на главное, а в большинстве случаев только на второстепенное, прямо на {243} пустяки и на «игрушки». За настоящее же ведение дела нельзя и прямо грешно быть благодарным, ибо оно ведет к полной деморализации публики.

Самый тяжкий грех из лежащих на совести (увы, абсолютно не сознающей того) дирекции заключается в том, что ею не использованы имеющиеся сейчас силы. Можно было бы еще говорить «и на том спасибо» при бедности материальных и духовных средств. Однако в настоящее время русский театр (и единственно он на всем свете) богат небывалым обилием талантов. Сейчас стыдно говорить «и на том спасибо», точно мы нищие, жалкие нищие духом, тогда как мы на самом деле в полном смысле слова миллиардеры. Те же три художника, которые так неудачно обошлись с Глюком (без сомнения, только потому, что у нас нет директора, нет «капельмейстера», а имеются только виртуозы), — те же три художника — автор «Балаганчика», автор «Половецких танцев» и автор среди бесчисленных других картин нынешней декорации «Елисейских полей» — не заслуживают того, чтобы им поощрительно говорили: «и на том спасибо», ибо они большие мастера, способные на великие дела.

Присоедините еще к ним такую колоссальную силу, как Коровин, подумайте, сколько еще остается (благодаря оторванности дирекции от художественного мира) неиспользованными у тех, кто уже себя успел заявить в качестве изумительных театральных художников: Бакст, Рерих, Лансере, Стеллецкий, Добужинский, Сапунов, Билибин. Это ли не «grand orchestre», это ли не позволяет считать нынешний век русского театрального дела «золотым веком»? А вспомните тот затаенный предельный трепет, с которым следишь за игрой Художественного театра, и вы согласитесь, что все нападки и на мнимый упадок русского актера — также вздор и недоразумение.

Как можно говорить «и на том спасибо» относительно «Орфея», когда благодаря одному виду зрительного зала, создаваемому новым занавесом («начальство разрешило» Головину его сделать), вы сразу попадаете в настроение, обратно пропорциональное тому, которым вы должны быть исполнены по воле и чарам композитора? Это занавес такой testimonium panpertatis[[300]](#footnote-47) вкуса, каких я не ожидал даже от нашей дирекции. Опять слышу я осторожные, ласковые, но все придушающие и глубоко буржуазные слова: «на том спасибо» и «разве этот занавес не лучше того постыдного, который висел до сих пор?» Нет, я во сто крат предпочитаю прежний занавес — просто потому, что к нему привыкли {244} и на него уже никто не смотрел, — этой новой гардине с какого-то колоссального алькова, перед которой «эстетическая публика» премьер умилялась и облизывалась. То была дрянь, и позорная дрянь. А это есть, во-первых, святотатство по отношению к Глюку, а во-вторых, скандал для Головина.

О декорации первого действия я как-то ничего не нахожу сказать, и эта моя неспособность — худшая критика. Все здесь «изящно» до приторности, привлекательно и «вкусно», но где же картинный, образный, красочный аккомпанемент тому, чем в это время живет трагедия, о чем плачет музыка? Этому «графическому», элегантно орнаментированному, «шикарно» сизому небу, достойному выставки акварелистов, я не верю. Этим «позирующим на грацию» линиям не верю, этим рыхлым скалам, этому красному песку я не могу верить. Не верю я и этим чистеньким, одетым в какие-то фланелевые, аккуратно приколотые драпировки пастушкам, которые, так жеманно выкидывая колена, прогуливаются и припадают. Не нужна Глюку вся эта сласть. Возмутительное впечатление производит здесь тот «Котарбинский»[[301]](#endnote-256). И где, спрашивается, у какого мраморщика заказан (или куплен «подержанным») этот ампирный саркофаг? Зеленый холм в темной тени четырех лавров давал бы бесконечно более поэтичную ноту всей картине, нежели этот мнимо «пуссеновский» мотив, в котором Пуссена, этого французского Глюка, нет ни на грош.

Есть, однако, все же нечто, за что можно сказать спасибо, поднести венок если и не всем трем художникам, ставившим «Орфея», то одному Головину: но только я и здесь оговариваюсь, что подношение я это делаю не автору «постановки “Орфея”», а автору одной из декораций в этой постановке[[302]](#footnote-48). Момент, когда после мрака преисподни (впрочем, недостаточного) наступает рассвет и видишь под блеклым белеющим небом нескончаемые печально-прекрасные леса, в которых живут тени праведных, — этот момент принадлежит к самым волшебным из когда-либо мною виденных. Когда декорации освещаются (сказать кстати, я готов еще поднести по венку и магу-осветителю и чародею-машинисту) — она становится менее приятной. Есть что-то дешевое, «открыточное», опять-таки «шикарное» в боковых кулисах и недостаточно прорисованы очертания деревьев, сплетающих кружевной узор над массами кустарников, покрывающих холмы и долы. Но в общем Головину и в этот момент удалось передать впечатление райски прекрасного и безнадежно грустного сна.

{245} Как жаль, что эта волшебная страна полна таких несносных особ, упражняющихся в «danse du voile»[[303]](#footnote-49) точь‑в‑точь как воспитанницы в Смольном, мешающих своей шаловливой беготней и сверкающими тяжелыми костюмами слушать музыку и отдаваться вполне чарам картины. Никогда не поверю, что такие барышни обитали эти далекие, унылые леса под небом, не ведающим солнца.

Однако вот тут, перед этой поэтичной декорацией, я все же готов отложить в сторону всякую критику и сказать Головину — без обиняков — мое полное спасибо если и не за Глюка, то за чудесное самодовлеющее произведение искусства, которым он нас подарил, вдохновившись мечтами, навеянными ему «Орфеем».

## К. Арабажин Впечатления сезона. С.‑Петербург. Александринский театр[[304]](#endnote-257) «Ежегодник Императорских театров», 1911, вып. 3

… Третьей новинкой сезона была одноактная пьеска Ю. Беляева «Красный кабачок». Милая изящная безделушка, свидетельствующая о любви автора к старой костюмной России и его своеобразной фантазии. Действие происходит в Петербурге в 1789 году, ровно через год после того, как скончался знаменитый барон Мюнхаузен. В «Красном кабачке» кутит пожилой вельможа, старый кутила, покровитель молодых актрис, или, как их тогда называли, фигуранток, — князь Курмышев (г. Давыдов). С ним два приятеля — гвардейские офицеры Загорский (г. Ходотов) и Смоляков (г. Юрьев). Их общество услаждают три хорошенькие артистки: Лиза Огонькова (г‑жа Есипович), Дуня Слезкина (г‑жа Ведринская, потом Домашева) и Ольга Шумихина (г‑жа Тиме); с ними и бывшая актриса с недвусмысленной фамилией Повитухиной (г‑жа Чижевская).

Идет русский кутеж. Бестолковый, грубый, излишне пьяный и невеселый. Разговор переходит на старого балагура и враля Мюнхаузена. В шутку вызывают его тень, и вдруг раздается стук и под звуки завывающей метели появляется сам Мюнхаузен (г. Ге). Все неприятно поражены, по русскому обычаю, прежде всего спрашивают у «проходимца» паспорт. Но Мюнхаузен быстро убеждает общество своими шутками и рассказами, что он подлинный Мюнхаузен. {246} Только он один может так держать в очаровании многочисленное общество. Он вскружил всем головы, заставил видеть в табакерке разные города и даже самих себя в детстве, заволновал фантазию, увлек и развеселил. Грубая встреча сменилась быстрым переходом к дружбе. Все в восторге, вино льется рекой и опьяняет… Когда все засыпают, Мюнхаузен произносит похвалу фрау Лжи, скрашивающей жизнь, и тихо исчезает. Холодный серый рассвет пробуждает опьяневших кутил; пора домой, к печальной действительности; но долго еще кутящая компания не может опомниться от милого и неожиданного сновидения.

Пьеса поставлена г. Мейерхольдом, декорацию писал г. Головин.

Г. Мейерхольд перенес действие в темный, полуосвещенный и неуютный подвал. Слышна вьюга, завывание ветра красиво сливается со звуками старинного вальса, имитирующего музыку табакерки[[305]](#endnote-258). Под эти звуки, точно в искусственной шкатулке с музыкой, пляшут молодые актрисы, напоминая искусственные, а не живые фигурки. Общий темп постановки замедленный. Нет внутреннего оживления, действия; этот недостаток следует, впрочем, отнести к недостатку драматического элемента у самого автора[[306]](#endnote-259).

## Кн. Сергей Волконский Москва. «Живой труп»[[307]](#endnote-260) «Русская художественная летопись», 1911, № 14

… Трудно говорить, когда нечего сказать. То есть *по поводу* спектакля можно бы сказать многое, можно бы долго говорить, предаваясь грустным размышлениям; но о спектакле что сказать? Только представьте себе, что, говоря о спектакле, сцены которого происходят в комнатах, трактирах, люди вспоминают, — и с восторгом, — вспоминают декорации! Спору нет, прекрасны картины К. А. Коровина, даже прямо непонятно, как из кабачка или из меблированной комнаты можно создать нечто до такой степени красочно живописное. Но это ли осадок впечатлениям от большого спектакля, крупного литературного события, на которое обращены глаза, можно сказать, всего мира? «Comparaison n’est pas raison»[[308]](#footnote-50), говорят французы, и под свежим впечатлением Художественного театра я входил в Александринский с самым честным намерением {247} не сравнивать, а брать типы, которые увижу, как самостоятельные художественные явления. И от первой минуты до последней я был неверен своему намерению. Не то что я сравнивал, а сами образцы представали предо мной в постоянном сравнении, в постоянном процессе *удаления — от образца*. И когда я говорю, что московские образы суть образцы, я вовсе не разумею, что грим и передача характера каждого лица должны фиксироваться по примеру, данному Художественным театром; вовсе не надо давать *такую* мать Каренина, как г‑жа Лилина, — да кто же это и может? — вовсе не надо Федю играть непременно такого, какого играет Москвин, — очень интересно бы видеть и других; не *характер* типичности я разумею, но самую *типичность*, ту власть, с которой образы живут в памяти. Я сказал выше — «пьесы нет, но посмотрите, как они (москвичи) ее заселили». И в самом деле, — мы забываем пьесу за людьми, за живыми, знакомыми, милыми людьми; не одна пьеса, — память наша заселена: неделя прошла после московского спектакля, и я их всех вижу перед собой, а здесь по выходе из театра, да даже после каждого падения занавеса не о ком ни вспомнить, ни подумать.

Лучшее доказательство тому, что слово «образец» надо понимать не в смысле тождества, а в смысле жизненности, дает тот же Александринский театр. Из всего огромного числа действующих лиц один только действительно живой образ, — прекрасный по общему тону и по малейшим подробностям, — и он был совершенно другой, чем в Москве. Это — судебный следователь, г. Петровский. Вот это актер, вот это жизнь. Отлично, отлично знакомы и это лицо, и этот голос, и эта пошловатость, и эта тонкая разница в обращении к мужчине и к женщине… Какой оазис в пустыне! Вот если бы у нас была целая труппа таких, тогда можно было бы говорить о театре. И он был совсем, *совсем* не похож на московского следователя.

После этого понятно, что останавливаться *на разборе* того, как играли, не приходится. Но хочется сделать несколько беглых замечаний. Я давно не видел Александринскую труппу, и вот что меня больше всего поразило. Как они мало живут в роли. Это все время входы в роль и выходы из нее[[309]](#endnote-261), это чередование, какое-то перемежающееся начало, в искусстве совершенно недопустимо. Все время одной ногой в роли, другой — в жизни, то есть попросту в театре, а собственно — в публике. Это сидение en trois quatrs[[310]](#footnote-51), как у фотографа, лицом к публике, к собеседнику через плечо; эти разговоры в правом или левом углу рампы, когда один смотрит в {248} залу, а другой ему в спину… А главное, главное — эти глаза в залу! Раздумье — в залу, удивление — в залу, «эффект», перед ним остановка, и — в залу. Даже слова по дороге к собеседнику заходят в залу. Но главное — глаза. Господа, ваши глаза *плавают* по зале. У г. Аполлонского был один очень естественный момент, когда он в сцене у следователя говорит письмоводителю: «Пишите»; это было сказано с тем милым юмором, который составляет личную черту этого артиста и которой он, к сожалению, не довольно пользуется; уместна ли она в данном случае, другой вопрос, но, во всяком случае, это было сказано с такой неожиданной жизненностью, что по залу трепет пробежал. И что же? Сейчас же к письмоводителю поворачивается спина, для того чтобы послать в публику «эффектное» замечание о том, что в первый раз в протоколе будут разумные речи. Даже прекрасная игра Петровского — следователя не спасла этой сцены от той разорванности впечатлений, в которую нас кидала перемежающаяся игра Аполлонского: то он пьяный, то он трезвый, то босяк, то элегантно садится на диван, нога на ногу, рука в карман, то плачет, то смеется; он вообще, начиная со сцены в трактире, начинает смеяться без всякого тому оправдания. Физическое его падение в смысле грима и ободранности изображено отлично, даже слишком подчеркнуто, но нравственной высоты, духовного роста, просветления и успокоения никакого. Не понятно мне, почему перед выходом Каренина от следователя Федя целует ему руку; что это — Аполлонский, Толстой или Мейерхольд? Очень тоже не психологично, что перед падением занавеса письмоводитель дает Феде испить воды; чтобы успокоить нервы, вероятно, и чтобы подчеркнуть благожелательность органов правосудия к человеческой стороне преступников. Но я бы скорее понял стакан воды, поданный даме…

Но право, не о подробностях говорить в подобном спектакле. «Скучно, Маша, ужасно скучно!» — говорит Федя, и нам скучно, *ужасно скучно*. И когда видишь эту длинную, тягучую скуку, то понимаешь, что сделали москвичи, подняв и окрылив ее. И кому же разогнать скуку? Мелких ролей не было ни одной, а из главных, если понизим те требования, пред которыми Петровский встает «вне конкурса», можно упомянуть только г‑жу Васильеву, мать Лизы, и г‑на Далматова — Абрезкова. Первая, несмотря на игру в публику, все же внешне прекрасна и говорит с расцветкой; второй, хоть и несколько картонный генерал, но в жизни такие бывают… А остальные? Г. Юрьев — Каренин со своим всегдашним прекрасным голосом и всегдашней ужасной читкой: «я пришшшел», «я прошшшу вас», «вы более чем жессстоки». И в слове «чуссство» как бы хотелось после «у» хотя бы вместо одного {249} «с» услышать «в». И потом эта сссвязанность, эта пасссмурность, эта несменяемая сдвинутость бровей и устремленннннность взора вдаль; и эта плавающая сомнамбулическая походка… Что сказать о М. Г. Савиной? Она большая актриса, когда благоволит играть, — кто этого не знает. Она не соблаговолила. Мать Каренина не вышла из тона кислой плаксивости, и более чем когда-либо встают яркий блеск и трогательный юмор этой картины в московской передаче.

Итоги? Декорации г. Коровина прекрасны. Спорили в театре о том, есть ли слиянность в стиле декораций со стилем (?) игры; нужно ли было заливать красочностью простой рисунок Толстого; но, право, принципиальные вопросы «обстановки» пропадают в данном случае, и если выдвигание живописи в ущерб человека вообще нарушает равновесие совокупного театрального впечатления, то тем более подчеркивается это нарушение, когда актеры не на высоте задачи. В частности, могу заметить, что в декорациях Коровина, при всей преувеличенности живописного размаха, есть некоторая легкая удовлетворяемость. Например, огромный зеленый гобелен из листьев, на фоне которого вырисовываются колонны балкона, очень мало или даже нисколько не дает впечатления не только русской, но и какой бы то ни было природы. Странно поражает, что «столовая Протасовых» в третьей картине другая, чем в первой; оказывается — та же самая, но с другой стороны: там повернута окнами, а тут глухой стеной; это затейливее, нежели убедительно, — воображение зрителя за живописцем в данном случае не поспевает. Мало уютна гостиная Карениной; где ее «уголок»? И потом, — сидение этих двух дам, Карениной и Протасовой, фронтом к публике на двух креслах, сдвинутых вместе, как на репетициях изображают диван… Одно скажу, — и это характерный признак петербургского толкования пьесы: как не вяжется мрачный кабачок, да еще при ночном освещении, с душевной просветленностью Феди! Насколько вернее было, как сделали в Москве, залить эту картину солнечным светом, погрузить ее в радостный покой утреннего часа и чирикающих птиц…

Да, еще цыгане. Неудачны, непохожи. Размещены они как-то все вместе в одну группу с «господами», так что нет этого психологического разграничения между хором воздействующим и слушателями тающими. Группа очень какая-то недвижная, фотографичная; мы столько видали таких «групп» в иллюстрированных приложениях к газетам: десятилетние юбилеи симпатичных скромных обществ…

Вот и все. В прошлом году после «Дон Жуана» я писал об Александринском театре. В пышное луикаторзовское кресло, подкатанное {250} ему дирекцией[[311]](#endnote-262), разукрашенное художником и режиссером, уселся не «мнимый», а истинно, серьезно и притом опасно больной. В этот раз мы видели труп…

## Михаил Бабенчиков Териокский театр Товарищества актеров, музыкантов, писателей и живописцев[[312]](#endnote-263) «Новая студия», 1912, № 7 – 10

В конце весны текущего года в небольшом кругу передовых сценических деятелей возникла мысль о создании хотя и временного, но своего, близкого им по духу театра. Не осужденная на гибель, как это зачастую бывает, и нашедшая на первых же порах широкую поддержку и возможность ее реального воплощения на деле, мысль эта была осуществлена в начале лета в Териоках.

Так возник Териокский театр Товарищества актеров, музыкантов, писателей и живописцев. Режиссером нового театра был приглашен Д‑р Дапертутто, обязанности декоратора взял на себя разделивший их потом еще с несколькими лицами художник Кульбин, в число актеров вошли актеры частных театров.

Внешне обычный доселе театральный зал с переходом его в руки Товарищества стал неузнаваем, кипела работа, писались новые декорации, водружался на лентах новый (работы Кульбина) занавес, изображавший выглядывающую из-за угла портьеры фигуру в маске, с вытянутой рукой, в которой она держала цепь из улыбок.

Спектакли начались. Оглядываясь теперь на краткий, но значительный путь, пройденный этим театром, вызывая в памяти еще полуживые тени его недавних сценических образов и перебирая еще не успевшие заглохнуть окончательно воспоминания, я намеренно хочу сейчас уделить внимание лишь тем из них, в которых наиболее ясно и рельефно выявился во многом особенный лик молодого театра.

Таких памятных постановок было пять: пантомима Вольмара Люсциниуса и Д‑ра Дапертутто «Арлекин — ходатай свадеб», «Виновны — невиновны» Стриндберга, «Поклонение кресту» Кальдерона и отчасти относимые мною сюда «Саламанкская пещера» и «Ревнивый старик» Сервантеса.

Из всего, что мне лично удалось видеть поставленным на подмостках театра Товарищества, на мой взгляд, наиболее интересным {251} является сценическая передача упомянутой мною первой в перечне пьес пантомимы «Арлекин — ходатай свадеб». Впервые представленная в зале Дворянского собрания в ноябре 1911 г. на вечере Ведринской и возобновленная (в чем, конечно, как это будет видно из дальнейшего, нельзя абсолютно усмотреть факт простого повторения спектакля) на сцене театра в Териоках, арлекинада за этот недолгий промежуток времени понесла существенные изменения как в тексте сценария, так и в вытекающем само собой отсюда способе его воссоздания на сцене, что, кстати сказать, послужило несомненно к ее улучшению[[313]](#endnote-264). Так, в указанном втором варианте слабая музыка Шпис фон Эшенбрука была окончательно забракована и заменена новой, составленной по Гайдну и Франческо Арайо Дебуром[[314]](#endnote-265). С этой специально для нее написанной музыкой арлекинада и вошла в первую программу нового театра, уже самим ее выбором как бы отмежевавшего свой репертуар от обычного репертуара наших «летних» спектаклей.

Общий тон, в котором режиссер (Д‑р Дапертутто) инспирировал указанную пантомиму, — манера Калло. Обстановка, упрощенная до крайности, пестрота костюмов, в которых преобладали коричнево-красноватый, желтый и зеленый тона, декорации, написанные Кульбиным, — все это, согласно общему замыслу театра, должно было создавать подходящую оправу для наивного, яркого, несколько буффонадного характера итальянской комедии. Задний занавес — фон действия — небо с нарочито грубо написанной на нем частью черепичной крыши, по узкому гребню которой не то карабкается, не то умостился на нем вымазанный в муке арлекин, бросающий пригоршнями звезды. Ниже, у самого края крыши, виднелась изогнутая фигура другого, летящего вниз головой арлекина, а по бокам, с двух сторон, на фоне густого синего неба, отчетливо вырисовывались слева — желтый глупый диск луны, справа — маска. Настроение города, находящегося по ходу пьесы перед богатым и пышным домом Панталоне, было выражено двумя по сторонам сцены стоявшими ширмами с написанными на них атрибутами commedia dell’arte, как-то: веер, маска, бубен. В красках декораций, если, конечно, к таковым, вопреки общепринятому мнению, отважиться принять упомянутые мною ширмы и занавес, доминировали зеленый, синий, красный, серебряный и желтый цвета. Из костюмов действующих лиц (их было всего шесть) наиболее выделялось черное одеяние Арлекина и костюм Автора. Движения актеров, их мимика, жесты были четки, легки, если можно так сказать, чеканны (жест Панталона, когда он разлучает любовников). Движения отдельных персонажей, например главного и типичнейшего для пантомимы Арлекина, {252} развязны, задорны и не лишены известного фиглярства (в сценах со стариком Панталоном и доктором, в сцене с Автором), движения Автора манерны и размеренны, читка его (произнесение пролога) с выкриками и паузами — характерна для арлекинады.

Как и в самом начале пантомимы, когда на сцену впервые выходил Автор и за ним актеры, так и в последующие затем моменты, перед любовным свиданием Аурелии и Сильвия и, наконец, во время выхода Арлекина в костюме волхва, — за сценой раздавались звуки музыки.

Из отдельных сцен, наиболее запечатлевшихся в памяти, надо указать первым долгом те из них, в которых особенно подчеркивалась, как это в данном случае и нужно, связь зрителя с театральным действием; так, например: обращение Автора в начале и конце спектакля к публике, совместная сцена — убегание в зал Автора и Арлекина и момент, когда после этого, по возобновлении игры, Автор располагался на краю просцениума. В этих, как и в целом ряде других, на первый взгляд будто незаметных (здесь невольно приходит на память сцена между Сильвием, отрубающим «деревянным» мечом «бумажный» нос Панталона, с одной стороны, и доктором, приставляющим ему «новый» нос — с другой), а на самом деле крайне значительных мелочах сказалась любовная проникновенность руководителей театра в театральный дух незначительных в жизни, но оживающих на сцене вещей. «Бумажный» нос, «деревянный», заметьте, деревянный, а не жестяной меч — все это помогало зрителю окунуться в иной, нереальный мир.

Переходя затем от описания постановки арлекинады к описанию сценического рисунка драмы Стриндберга, я считаю необходимым прежде всего упомянуть о том исключительном — я бы назвал траурном — характере, который имел весь в целом этот спектакль, устроенный в память незадолго перед тем умершего скандинавского драматурга. Портрет Стриндберга, с большим сходством и редкой проникновенностью набросанный художником Кульбиным, обвитый черным крепом и помещавшийся в зале, траурная полоса, окаймлявшая декорации, и общий спокойный тон, в котором была выдержана вся пьеса, как-то еще больше подчеркивали чисто внешнюю, а потому и более доступную печальную серьезность спектакля. Взятое в совершенно ином плане, чем остальные пьесы, произведение Стриндберга по методу постановки, принятому на этот раз режиссером и художником (Д‑р Дапертутто и Ю. И. Бонди), должно быть признано безусловно выдающимся. Так, было обращено значительное внимание на то, чтобы возможно полнее и заметнее связать декоративный фон и костюмы с самим ходом действия, что, как справедливо будет {253} признать, и удалось отчасти благодаря введению в декорации рам, невольно создавших известные границы (рамы одновременно служили и местом, куда вставлялись ажурные экраны, изображавшие комнаты, аллеи сада и кладбища).

Кроме того, при постановке той же пьесы было выдвинуто значение отдельных цветов по способу их воздействия на зрителей, для каковой цели, например, слабый в первых двух <картинах> желтый цвет (долженствовавший изобразить грехопадение Мориса) становился в третьей картине ярким и доминирующим (желтое небо, желтые цветы, свет свечей), служа своим усилением к усилению зрительного впечатления от воспроизводимого на сцене действия. Следуя этому указанию, можно было, таким образом, в каждый отдельный момент заметить сильный и яркий главенствующий цвет наравне со слабым и вспомогательным. К тому же, то есть к созданию единственного, цельного, а не раздробленного действия, стремился режиссер и тогда, когда он перенес весь центр тяжести, всю шумливо-беспокойную линию действия с переднего плана сцены, отодвинув ее на более освещенный задний план. (Освещение сзади из-за материи — фигуры как силуэты. Действующие лица только тогда выходили на передний план сцены, когда по пьесе требовалось показать их оторванность, неучастие в общем ходе действия.)

Вообще же, как это и видно из всего сказанного выше, режиссером владело исключительное желание в возможно большей степени выдержать строгий характер сценического рисунка.

Если к перечисленному прибавить, что обычно нелепый свет рампы на этот раз отсутствовал, что вся постановка была окутана дымкой одного мистического настроения, что читка была спокойная и ясная, а в движениях заметно был проведен принцип неподвижности, — то этим будет внесено лишь дополнение к уже сказанному раньше.

Что касается следующей постановки, «Поклонение кресту» Кальдерона, то в ее основу легли сценические приемы тождественных постановок Башенного театра (квартира Вяч. Иванова, 19-IV-10), но в заметно измененном против прежнего виде, коснувшемся не только внутреннего распорядка сценического воспроизведения, но и отразившегося на характере декораций, проведенных на этот раз художником Ю. М. Бонди в совершенно ином роде, чем это сделал раньше С. Ю. Судейкин.

Задуманная первоначально в театре Товарищества в мрачных, сгущенных красках и страстных тонах, с желто-огненным задним освещением, цвет которого предполагалось пропустить через разрезной занавес, постановка «Поклонение кресту» на самом деле {254} была целиком принята этим театром в светлом освещении и исключительно белых тонах, преобладание которых служило к еще большему усилению строго католического, доходящего до фанатизма настроения пьесы. Отбросив совершенно временную ее сторону и перенеся действие в сферу не временного, а извечно владеющего человечеством господства религии, режиссер попутно отменил и требующиеся для пьесы много раз сменяемые декорации, тем самым придя в данном случае к необходимости использования условного, упрощенного способа постановки.

При поднятии занавеса глазам зрителя представлялся большой, во всю ширину сцены белый шатер, в куполе которого по углам были контуром нарисованы части звездного неба, а посередине в раме надпись, гласившая по-испански «La devozion de la cruz» — «Поклонение кресту». Кроме того, на заднем плане сцены был повешен разрезной занавес с написанной на нем (причем линия рисунка, высокая у краев, постепенно понижалась в середине) цепью обведенных синим контуром крестов. По бокам сцены, ближе к ее борту, стояли два высоких белых фонаря (фонари — символы; освещение шло от софитов). Как это, так и высокие трехстворчатые ширмы с нарисованными на них фигурами монахов, которые при звуках раздававшегося вдали колокола медленно вносили два отрока всякий раз, когда надо было показать монастырские стены, — единственное, оставленное от декораций. Риние контуры фигур, синие контуры крестов на занавеси и синий крест, вносившийся одним из отроков и преграждавший путь Эусебию («дорогу преграждает крест»), четко вырисовывались на белом фоне, усугубляя общее сходство сценической картины со старинной гравюрой. Лейтмотив пьесы — самоограничение, придавленность под непосильной тяжестью креста, фанатическая вера — рядом с жаждой жизни, земных утех и радостей любви. Вследствие этого игра актеров, с одной стороны, стремившихся по плану режиссера (Д‑р Дапертутто), чтобы каждое движение было согласовано с интонацией и наиболее полно выражало общий, конечно для драматических моментов, элемент суровости и религиозно-культового начала, с другой, в комических, было направлено к тому, чтобы в контрасте первому создать впечатление неустанно бьющего пульса жизни. В читке, преодолев романтическую читку, искали более прочных, более ударных интонаций, выразительностью своей напоминавших удары рапир. Значительность произношения, таким образом, заменила на этот раз его красивость. (Подробность взятых условно отдельных моментов: крестьянин Хиль, прячась в кусты, просто завертывается в полотно занавеса, двое других крестьян не привязываются к деревьям, {255} которых нет, а ставятся с накинутой на руки веревкой по сторонам сцены[[315]](#endnote-266).)

<…>[[316]](#endnote-267) Не создав за недолгое свое существование каких-либо незыблемых основ для будущей сцены, молодой театр, удел которого был обрабатывать материал, тем не менее многим помог дальнейшему развитию сценических форм.

В неустанных исканиях, так отличавших его руководителей, в полной отрешенности от рутины старой сцены — залог несомненной жизнеспособности этого театра. Я глубоко верю, что пройдут года, и мы снова увидим где-нибудь былую возрожденную красоту его постановок, вновь засиявшую на подмостках, что театру Товарищества уже уготовано подобающее место в книге театральных деяний.

## И. Осипов «Заложники жизни». Премьера в Александринском театре[[317]](#endnote-268) «Обозрение театров», 1912, 8 ноября

Состоялось первое представление пятиактной драмы Федора Сологуба «Заложники жизни». После всякого рода «Тёть»[[318]](#endnote-269) Александринский театр, разнообразия ради, поставил пьесу, которая может вызвать если не восторги, то по крайней мере разговоры, споры и всякие «рассуждения».

При безнадежной плоскости современной драматургии, когда из театра зритель выходит с тем же равнодушием и спокойствием, как из вагона трамвая, — постановка более или менее «спорной пьесы» есть уже своего рода «событие».

Федор Сологуб как писатель — любопытнейшее явление. В современной русской литературе он один из самых талантливых, но и в то же время и самый несовершенный писатель. Творчество г. Сологуба напоминает мне дорогой гобелен, изъеденный молью. Красивые образы межуются с вульгарностью, возвышенности — с плоскостями, глубина — с ребячеством. Это какой-то сетчатый талант. По-видимому, не хватает у г. Сологуба того такта мудрости или мудрости мудрого такта, который поднимает талантливых писателей на уровень великих художников. Это я говорю вообще, — о манере письма г. Сологуба.

С пьесой «Заложники жизни» я — в большом затруднении: я не понял пьесы. Вернее, я должен заявить, что пьесы не понял. Ибо {256} то, что я понял, — как я понял и какой я должен делать вывод, — все идет вразрез со всем тем, что уже говорилось и писалось о «Заложниках жизни».

Как ни стараюсь настраивать себя схоластически, я не могу уловить ни одного из тех символов, о которых говорят и пишут. И по сюжету, и по драматическим коллизиям, и по стремлениям и даже «мечтам» действующих лиц — это самая обыкновенная ультрабытовая пьеса. Она понятна и ясна. Вот почему мне и приходится заявить, что я пьесы не понял. Ибо все то, что надлежит «допонимать», как, например, бессвязные реплики Лилит, пение, танцы и странные костюмы, — все это я просто считаю лишними «вывертами», происходящими от писательского несовершенства талантливого г. Сологуба, с одной стороны, и изобретательной манерности режиссера Мейерхольда.

Не пьеса символистична, а постановка. Вот, по-моему, где правда. С такими постановками можно любую пьесу Рышкова или Потапенки объявить символистическими. Г. Мейерхольд, я бы сказал, обладает изумительной способностью превращать в символы все предметы первой необходимости. Захочет — и какой-нибудь «соленый огурец» или «простокваша» превратятся в «символ». Поставит актера со сложенными на груди руками, с застывшим и устремленным вдаль взором и заставит его многозначительно, «проникновенно» несколько раз произносить:

— Я люблю простоквашу…

Вот вам и «символ».

Надо прибавить, что в деле производства символов много содействует г. Мейерхольду изумительный талант художника А. Я. Головина. В декорациях г. Головина, — рисует ли он крестьянскую хижину, запущенный сад или буржуазную столовую комнату, — всегда есть какая-то сказочная красота, а сказка, конечно, рождает символы. Если на представлении «Заложников жизни» были люди, которые искренно настраивались «символически», то это, несомненно, дело рук гг. Головина и Мейерхольда. Пьеса г. Сологуба, по-моему, тут ни при чем. Это обыкновенная, вполне «нормальная» пьеса — к чести ее автора.

Состав исполнителей, в смысле «имен», не предвещал ничего выдающегося. Главные роли играла молодежь труппы — г‑жи Тиме, Тхоржевская и г. Лешков. Они исполнили свой долг перед режиссером более чем добросовестно: не умея — они и пели, и танцевали, лишь бы породить «символы» во что бы то ни стало.

Играли же хорошо[[319]](#endnote-270).

Представления «Заложников жизни» будут иметь успех. «Бытовая публика» найдет здесь жизненный сюжет, а любители символов — что им будет угодно.

{257} Первый спектакль прошел с большим успехом. Автора начали вызывать после первого акта. Вызывали, конечно, и гг. Головина и Мейерхольда.

Театр был переполнен избранной публикой.

Было много писателей, артистов. Много спорили. Поспорю еще и я.

## П. Ярцев Александринский театр. О представлении «Заложников жизни»[[320]](#endnote-271) «Речь», 1912, 8 ноября

### 1

Представление начинается пантомимою. Михаил и Катя за столом; из сада входит нянька. Она подходит к столу, что-то на него ставит, долго стоит, улыбается, разводит руками и, не сказавши ни слова, направляется к двери налево. Это от «натурального театра»: из тех безмолвных длинных представлений, обильных жестами и мелкими круглыми движениями, которые он ввел на сцену.

Потом делается вот что. Когда нянька идет к левой двери, она проходит близко к Кате и подвигается по прямой линии так, чтобы Катя могла, откинув руку, но не двинувшись с места (Катя сбоку у стола), удержать няньку за платье правой рукой. Чтобы жест у Кати был широк и группа «Катя — нянька», когда будет остановлена, достаточно скульптурна, Кате надо пропустить няньку далеко к двери, прежде чем схватить ее. Нянька, когда Катя ее остановит, застывает на месте как шла, только поворачивает голову и из-за плеча смотрит на Катю. И Катя с нянькой — в одной линии, плоско обрисовываясь и сочетаясь пятнами костюмов с фоном декорации (потому по возможности они должны быть ближе к фону), на секунду замирают перед зрителем. Это от «условного театра»: сжатого (фигуры на одной линии и близко к декорации) и остановленного (представление из ряда групп, задерживаемых перед зрителем).

Во втором акте, в сцене с матерью, Катя многократно прерывает разговор и декламирует стихи. Она их декламирует в публику. Это от «театрального театра», от стародавних условностей, которые, сам того не ведая, возродил новый, условный театр.

Пьеса заканчивается апофеозом. Свет тухнет на передней части сцены, а на задней, за занавеской, загорается. И когда Лилит, пройдя сцену, ступая медленно, по одной линии и близко к рампе, {258} подходит к занавеске и приподнимает правый ее край, то там, где прежде была стена дома, открывается пейзаж. На лицо Лилит наводят круг серебряного света, и так произносит она свои последние слова. А в это время видно, как Катя и Михаил, которых темнота застала в объятиях друг друга в углу у другого края занавески, торопятся ускользнуть за занавеску со сцены. Это от театра совсем плохого. От театра оперного.

### 2

Так, перемежаясь, идет это представление, в котором вместе с хорошим и подлинным много дурного и фальшивого. Что формы натурального театра и театра условного в нем перемешаны — это в нем самое ценное (кроме, конечно, дурного в этих формах и кроме оперы). Реалистический театр — театр художественного реализма, или театр «реалистического символизма», кому это больше говорит, театр грядущей русской школы сценической — родится от соединения форм натурального и форм условного театра.

Так представлена пьеса «Заложники жизни», так она и написана, то есть так, что в представлении и в пьесе перемешаны условное и натуральное. Но кроме того, в представлении и в пьесе немало иного: нарочного, холодного и — что может показаться удивительным — безвкусного.

У автора это от очень современного и от очень поверхностного отношения к своему художеству. Порою кажется, что он просто подсмеивается над людьми, которые его читают и смотрят со сцены: вдруг вызывающе становится ничтожен и безвкусен. У режиссера это от беспокойства, от отвлеченности, от холода душевного и еще от художника мелкого вкуса (в постановке «Заложников»), с которым он работал. Надо сказать, что в постановке «Заложников» Вс. Э. Мейерхольд еще неожиданно потеплел: точно коснулся земли и земля согрела его. Как было весело на это смотреть! Но было это не везде в постановке. И где это было — там элементы условного театра сливались с элементами от театра натурального, а не только становились с ними рядом.

### 3

Представление «Заложников» очень своевременно. Оно дает показательный материал для суждения о том, что, как и почему правдиво и что фальшиво на сцене, когда соединены натуральность с условностью. Тем оно ценно для будущего. И с этой стороны его недостатки так же ценны, как его достоинства.

То режиссер не в силах преодолеть автора (потому главным образом, что слишком слепо ему верит: 3‑й и отчасти 2‑й акт, апофеоз); {259} то актеры не в силах преодолеть автора (конец 1‑го действия и начало 2‑го); то актеры не преодолевают режиссера: берут то, чего не чувствуют (вся роль Лилит и многое другое); то автор дает материал, который невозможно решительно представить на сцене. И рядом с тем — моменты полного олицетворения натурально-условного театра. Эти счастливые моменты очень приподнимали спектакль. Не надо думать, что они достигнуты впервые на русской сцене. Но они своеобразны, кое в чем достигнуты по-своему и вот почему весело особенно, когда они вдруг прорываются. Точно солнце заливает сцену.

Играли хорошо то, что дал автор и как показал режиссер. Г‑жа Тиме играла прекрасно: вот она может преодолевать и автора и режиссера. В ролях второстепенных, в тех, что составляют натуральный плотный фон для изображений реально-условных (это хорошо сделано у автора), играли так, как нельзя сыграть лучше. Все время срываясь, фальшиво и холодно играла г‑жа Тхоржевская — Лилит. Танцевала сперва плохо, потом лучше, а в конце концов и совсем хорошо[[321]](#endnote-272). По-дилетантски, конечно, и не твердо держа такт. Этот длинный сеанс на сцене во вкусе доморощенных босоножек выпал из пьесы и получился из него вставной номер, которому пыталась хлопать публика. Это и «апофеоз» было самое плохое в представлении.

Музыка В. Г. Каратыгина очень выразительна: то точно вспыхивают звуки, как языки пламени, то заволакиваются дымом, точно от погребальных факелов. Не такие языки и не такие факелы, какие нарисовал на занавеске г. Головин.

То, что здесь написано, — только вещи основные в представлении пьесы Сологуба на Александринском театре. По тому материалу, какой он дает для суждения о театре вообще, — этот спектакль был единственным в Петербурге в эту зиму.

## Нерихард <На генеральной репетиции «Электры» Рихарда Штрауса>[[322]](#endnote-273) «Новое время», 1913, 18 февраля

В Мариинском театре дали генеральную репетицию «Электры» Рихарда Штрауса. Рыдай, автор «Вампуки»! Рыдай неутешно! Ты превзойден. Твоя фантазия отразила в кривом зеркале разные оперные неурядицы, но ты лишь мило смеялся. Великолепный же {260} Мейерхольд со злым хохотом перевернул русскую образцовую оперную сцену вверх ногами, здравому смыслу вопреки, себе, надо полагать, на потеху. Архаические рисунки на вазах и других предметах, найденные при раскопках на Эгейских островах, дали режиссеру ключ к пониманию отдаленнейшей эпохи. И он воспроизвел ее…

Бедные артисты! Их заставили выделывать какую-то нелепую беготню-пляску, заставили держаться не по-человечески, с вывернутыми руками. В этом — стилизация. Забывают, что люди всегда были людьми, двигались по-человечески.

О музыке как неспециалист остерегаюсь говорить. Ведь теперь в искусстве, в живописи, скульптуре, в драме и музыке тем лучше, чем, по старым понятиям, хуже, чем больше бьет по нервам…

Во всяком случае, как бы в рассуждении музыки иностранная опера ни были интересна, но русская образцовая сцена имеет свои задачи — покровительство отечественным композиторам. В XX веке, когда наши артисты гремят по всему миру, капельмейстер Мариинского театра, указывая на генеральной репетиции оркестру, с какого такта начать, говорит: «Hundert dreißig»[[323]](#footnote-52). В XX веке иностранные оперы вытеснили в нашей образцовой Глинку, Даргомыжского, Серова — своих старых мастеров и не дают места развиться талантам своих же здравствующих композиторов. Вверх ногами!

## В. Г. Каратыгин Рихард Штраус и его «Электра»[[324]](#endnote-274) «Речь», 1913, 19 февраля

Сыграна «Электра». Даже при том изобилии интересных событий в нашей музыкальной жизни, свидетелями которых мы были в течение нынешней зимы, постановку «Электры» в Мариинском театре нельзя не отнести к числу наиболее примечательных культурно-художественных фактов сезона. Прежде всего, когда же это слыхано, чтобы опера появлялась в репертуаре Мариинского театра через три с небольшим года со времени ее написания? «Нормально» новой, иностранной опере полагается отлежаться этак с десяток-другой годков на полках нотных магазинов, обойти все иностранные театры, появиться на частных русских сценах, каким только новинка окажется {261} под силу, — только тогда возникают разговоры о возможности появления произведения на императорской сцене, разговоры, ведомые к тому же в темпе Adagio и немалым сроком отделенные от дня их художественной реализации. А вот «Электре» посчастливилось: сочиненная в 1909 году, она ранней весной 1913 года уже дана в Мариинском театре. И еще потому представляет эта постановка факт выдающийся и знаменательный, что ведь сводим мы впервые знакомство не с каким-нибудь захудалым, третьесортным продуктом западноевропейского оперного сочинительства, а с вещью, которая, как бы к ней относиться по существу, является, во всяком случае (с точки зрения совершенно объективной), одним из самых выдающихся музыкально-драматических произведений новейшей послевагнеровской эпохи[[325]](#endnote-275). Не будет даже преувеличением сказать, что в Западной Европе после Вагнера не появилось доныне ничего более значительного, чем «Пеллеас» Дебюсси и «Электра» Штрауса. Я не страдаю чрезмерным оптимизмом в отношении к жизни Мариинского театра. Сегодня — «Орфей», завтра — «Призрак» г‑жи Данилевской[[326]](#endnote-276), нынче — «Электра», внезапно сменившая собою вчерашнюю «веристскую» пошлятину, именуемую «Баттерфляй»[[327]](#endnote-277), а в перспективе для музыкальной трагедии Штрауса предвидится соседство с оперой Шенка и т. д.[[328]](#endnote-278) Системы нет, и едва ли когда она водворится.

Обстоятельство это, столь же печальное, сколь привычное, не должно, однако, оказывать на критика никакого иного воздействия, кроме как принуждать его к сугубой «систематичности» мнений и отзывов. И, со всевозможной энергией обрушиваясь на всякие пустячные и «бесценные» новинки, так легко проникающие в репертуар Мариинского театра, надо с тем большим азартом кричать о каждом действительно крупном событии, совершающемся в стенах этого театра.

Итак, с какой стороны ни подойти ко вчерашнему спектаклю, выходит, что надо об нем кричать во весь голос (как приходится кричать артистам при исполнении «Электры»). Надо бить во все литавры и барабаны доступного мне красноречия (эх, кабы они оказались столь же громоподобны, как здоровенная артиллерия ударных, — одних литавр партитура предписывает иметь в оркестре 8 штук, — у Штрауса!). Надо… и это, может быть, уже в высшей степени надо, как в интересах пропаганды «нового искусства», так и ввиду охранения собственной своей, так сказать, музыкально-литературной чести моей репутации как верного защитника того же «нового искусства», — надо, по крайней мере, не писать многого из того, что читатели найдут в дальнейших строках этой статьи. Но что же делать, если голос отказывается «кричать», {262} если прилива красноречия после спектакля я не ощущаю; если сами собою просятся под перо иронические примечания в скобках; если извинить себя (как это великолепно умеет делать Штраус в музыке) я не умею; если условностям музыкально-революционной «репутации» и «чести» хочется противопоставить простую честность с собой.

И это несколько прохладное мое настроение зависит от того, что, как бы высоко ни ценил я неожиданную вспышку культурной передовитости, которую обнаружила дирекция, решившись на постановку во многих отношениях столь радикальной и проникнутой новаторскими стремлениями оперы, как «Электра», сколь бы исторически значительным явлением я ни почитал ее в современной музыкально-драматической литературе, с каким бы величайшим любопытством ни относился ко многим действительно замечательным страницам штраусовской партитуры, — знакомство с нею почти вовсе не изменило прежнего моего отношения к творчеству Штрауса вообще. Отношение это и было, и осталось, и, надо думать, останется впредь двусмысленным настолько же, насколько противоречивым представляется мне само искусство Штрауса.

Когда Штрауса объявляют гением, — а такие фанатики-штраусианцы встречаются не только в Германии, но и у нас, — я протестую самым решительным образом. Когда же — к этому склонны бывают наши музыканты — еще чаще третируют Штрауса как совершенную бездарность, я восстаю против такого мнения с еще большей решительностью. Нет другого композитора, о котором меня всегда так подмывало бы спорить, как о Штраусе. И вообще о Штраусе у нас было и будет споров больше, чем о ком-нибудь из музыкальных художников. О бездарностях не спорят, да еще с ожесточением. Но вот странность. Насколько хочется спорить о Штраусе, насколько хочется воевать из-за Штрауса на все фронты — и против сторонников, и против врагов его, насколько Штраус способен сгущать вокруг себя какую-то специальную, принципиально чреватую яростными спорами атмосферу, — настолько он бессилен заставить себя говорить о нем в тонах повествовательных, просто утверждающих ту или иную характеристику. Споровозбудительная способность свойственна Штраусу в высокой мере, но просто говорить об нем, спокойно анализировать его творчество, рассказывать о сильных и слабых его сторонах — у меня по крайней мере никогда нет охоты. В чем тут дело? Я думаю: в специальных особенностях творческой физиономии Штрауса и символа его музыкально-художественной веры.

{263} Говоря о Штраусе, мы, конечно, должны иметь в виду не ранний период его композиторской деятельности, когда он был лишь бесцветным подражателем Мендельсона, а эпоху зрелого творчества, объемлющую собой период от конца 80‑х годов до настоящего времени. Это эпоха, когда Штраус, увлекшись идеями Листа и Вагнера (кризис у Штрауса произошел под влиянием знакомства с вагнеристом А. Риттером), впервые находит себя, становится ярым приверженцем программной музыки и обогащает литературу обширной серией общеизвестных симфонических поэм («Из Италии», «Дон Жуан», «Смерть и Просветление», «Макбет», «Тиль Эйленшпигель», «Так говорил Заратустра», «Дон Кихот», «Жизнь героя», «Домашняя симфония») и рядом музыкальных драм: «Гунтрам», «Недостаток огня», «Саломея», «Электра», «Кавалер роз», «Ариадна», в высшей степени своеобразных и характерных. Черты эти определяются до крайности свободной формой композиции, всегда основанной на симфонической разработке нескольких, иногда очень многочисленных основных мотивов и тем, при детальной приуроченности отдельных моментов музыки к соответственным частностям литературного «содержания» поэмы, а также все возрастающей свободой в обращении с приемами гармонии и полифонии. Только что поставленная «Электра», по существу, мало чем отличается от симфонических поэм Штрауса. Ее музыкальная ткань тоже основана на плотных переплетениях множества элементарных тем и мотивов, в большинстве случаев носящих тот же характер, как лейтмотивы Вагнера. Но, конечно, для конструктивной свободы, для детализации выразительного и изобразительного элементов, для гармонических и контрапунктических дерзостей «Электра» предоставляла ее автору широчайшее поле действия. Во-первых, — это опера, значит, музыкально-иллюстрационные затеи могут быть использованы еще полнее, нежели в симфонической поэме. Во-вторых, вся атмосфера сюжета насыщена здесь бешенством неистовых страстей, жаждой кровавой мести (это одна из немногих опер, где «интрига» развивается на почве не любви, а жестокой ненависти), а Штраус любит мрачность, напряженность, патетизм, доведенный до судороги; напряженные аффекты (равно как подернутый зловещим колоритом гротеск) лучше всего гармонируют с характером штраусовского дарования. Наконец, «Электра» есть одно из новейших произведений Штрауса, что также не могло не отразиться на смелости ее музыки.

В результате перед нами одно из самых типичных и в своем роде одно из самых лучших и цельных произведений Штрауса, в котором все черты его таланта доведены до последней яркости и остроты. {264} «Электра» есть документ, дающий нам исчерпывающее представление о художественном символе веры германского новатора. Попытаемся раскрыть смысл этой веры. Прежде всего для меня несомненно, что в художественной психологии Штрауса есть моменты подлинной веры в свои силы и в ценность их творческого выявления, в свое искусство. Иначе не может быть. Вот рассказ Клитемнестры о мучающих ее по ночам кошмарах. Здесь мелодический рисунок вокальной декламации проведен на фоне поистине кошмарных гармоний, где одновременные сочетания нескольких тональностей дают созвучия из девяти тонов хроматической гаммы. Подобные же звуковые комбинации допущены Штраусом в сцене, когда Электра в говорящем с нею незнакомце признает родного брата, Ореста.

Бурная радость свидания брата и сестры выражена аккордами, которым в школьной теории музыки нет названия. Или возьмите еще сцену появления ритуальной процессии, имеющей совершить очистительное жертвоприношение ради освобождения Клитемнестры от ее дурных снов и видений. По разнузданности голосоведения, по беспримерной смелости гармонии эта оргия звуков прямо unicum в музыкальной литературе. И вместе с тем все это не только не плохо, но великолепно. Здесь настоящий художественный темперамент, покоряющая мощность и ширина размаха, подбор изумительных звучностей, которые дают глубину музыкальной картине, ставят главное и подробности в совершенно разные перспективные планы, дают не сопоставление, но отчетливое противопоставление разных строев, чрезвычайно эффектное и музыкально-декоративное. Это ничего, что Штраус любит играть пересечениями, что он большой охотник до совмещения мажора с одноименным минором, что он, пользуясь сложными «вспомогательными» и проходящими нотами и аккордами, пропускает главные опорные звуки данной фразы, что звукосочетания Штрауса не укладываются в рамки современной теории (в нее не укладывается уже слишком многое из современного творчества, чтобы на авторитет ее можно было слишком полагаться). Покойный Римский-Корсаков, зная, что в некоторых условиях звучности, темпов, высоты или низости тонов слуху могут показаться иной раз приемлемыми такие обороты, которые при замедлении темпа, перенесении музыки в ближайшие октавы и внимательном к ней прислушивании не замедлят обнаружить характер «слухового заблуждения», советовал прибегать именно к этим приемам для различения действительной гармонии от иллюзорной. Спрашивается, однако, почему иллюзорное недопустимо в музыке? Почему не считать многих типичных чудесно звучащих «штраусизмов» {265} только «зрительной фальшью» (обнаруживающейся при рассматривании партитуры) и, наоборот, «слуховой правдой» по существу? Живописный импрессионизм давно выдвинул лозунг: не надо всматриваться, надо видеть, схватывать глазом краски и очертания сразу. Туже правду непосредственного, цельного впечатления преследует звуковой импрессионизм. Не надо вслушиваться, надо апперципировать слухом сразу целые музыкальные образы. Импрессионистский метод творчества и восприятия приводит в конце концов к эстетическим моментам, менее дифференцированным в своем составе, нежели при возможности рассматривания и вслушивания, но зато во многих случаях более ярким и сильным.

Несомненно, что многое в «Электре» сочинено и должно быть понимаемо в плоскости музыкально-декоративного импрессионизма; и поскольку достигает Штраус в иных эпизодах своей музыкальной трагедии непосредственной звуковой убедительности, постольку отпадают всякие возражения против теоретических беззаконий композитора. Но как, однако, неприятно близки многие приемы Штрауса к первоисточникам всех видов импрессионизма — голому реализму и сгущенному импрессионизму! Удар секиры, скрип дверей, вой ветра, рев жертвенных животных — все это выражено у Штрауса оборотами, по своему натуралистическому характеру далеко оставляющими за собой самые смелые попытки Мусоргского. От звукоподражательных эффектов — один шаг до пристрастия к «трюкам» вообще. И, надо сознаться, гармоническая и полифоническая «изобретательность» Штрауса нередко граничит в «Электре» с нарочитым фокусничеством и эффектничаньем. И еще надо сказать, что подобные трюки благодаря гениальной оркестровке (оркестровка Штрауса подлинно гениальна) часто удаются Штраусу как нельзя лучше. Но здесь, на этой точке, начинается уже подмена искусства искусственностью, что, к сожалению, бывает у Штрауса часто. «Вера» Штрауса, убежденность и убедительность его музыки становятся подозрительны. Затуманиваются границы между художественной правдой и ложью, притворством. Наступает даже совершенное извращение их взаимоотношений. Когда Штраус пишет широкими мазками, бросает краски огромными комками, «звукоподражает» скрипу дверей, завываниям ветра, реву волов, — это его правда. Но ведь это сравнительно второстепенные элементы искусства.

Всего в «Электре» до полусотни «лейтмотивов». Из них некоторые очень характерны: таковы лапидарный мотив Агамемнона (им открывается опера), мотив ненависти Электры (первый раз — в начале монолога Электры), длинная и очень красивая тема оскорбленной {266} Электры, мотив «вестника печали» (на нем построены первые речи Ореста, пока он еще не открыл сестре своего настоящего имени).

Чрезвычайно удачно очерчена коварная Клитемнестра (особенно хорошо — мотив ее болезненной недоверчивости, один из самых интересных мотивов всей оперы). Немало ума проявил Штраус в установлении взаимозависимостей между мотивами. Так, мотив ненависти представляет как бы извращение широкого и пластичного мотива «царской крови». В свою очередь мотив кровавой мести связан гармонически с мотивом ненависти (первый образует хроматическую последовательность, проведенную «двухтональными» аккордами, аналогичными первому аккорду мотива ненависти). Тема «царских детей» построена из видоизмененных фрагментов тем Электры и Ореста и в то же время близка ко второму мотиву Клитемнестры. Так намечает Штраус психологические связи между родством понятий и отвечающих им мотивов. Но в разработке этих мотивов преобладают все те же элементы аффектированной экспрессии, широкой, но неглубокой декоративности и натуралистических звукоподражаний, о которых я говорил выше. Штраус значителен, характерен, своеобразен в этих дополнительных и вспомогательных сферах искусства. Но он не хочет ими одними ограничиваться. Он пытается давать музыку и по существу. И вот когда он принимается за эту задачу, когда он стремится создать ясную, простую мелодию, когда письмо его с внешней стороны начинает походить на классическое, когда ео ipso[[329]](#footnote-53) технические приемы Штрауса начинают пониматься уже не как декоративные, а как реальные голоса и гармонии, — тогда обнаруживается вся немощь Штрауса. Его «широкие» мелодии вульгарны, гармонизованы плоско и грязно. Если хотите в этом убедиться, обратите внимание на тему «детей Агамемнона» или на изобилующую вальсовыми мелодиями партию малодушной и слабовольной, мечтающей лишь о «буржуазном» семейном счастье сестры Электры, Хризотемиды.

Что же это за странный талант, проявляющий блеск и силу во всех «аксессуарах» искусства и совсем беспомощный во всем, что есть истинное его существо, талант, который художественно правдив во всех внешних и даже ложных сторонах музыки и который художественно фальшив каждый раз, когда ему случается оперировать над самой ее душой, над внутренней правдой музыки как искусства?

{267} У французских «импрессионистов» кроме специальных особенностей импрессионистского звукосозерцания есть еще и отличная музыка, проникнутая мистической поэзией. У Штрауса поэзии никогда и нигде нет. Есть остроумие, размах, темперамент, страстность, ослепительная красочность, но музыки по существу, настоящей музыкальной красоты, глубины и содержательности нет. Эти-то противоречия художественной натуры Штрауса — тем большая яркость его таланта, чем больше он обращен на внешнюю изобразительность и выразительность, и тем большее его бессилие, чем больше пытается он проникнуть в глубины музыкальной стихии, — и заставляют относиться к нему двусмысленно и неопределенно…

И опять, как и всегда, мне хочется спорить о Штраусе. В частности, хочется закончить общую часть статьи спором против Глазунова. В анкете, произведенной по поводу «Электры» вечерними «Биржевыми ведомостями», приведен, между прочим, отзыв Глазунова[[330]](#endnote-279). Он удивляется, как можно рассчитывать на то, чтобы широкая публика поняла «Электру», когда он, Глазунов, ничего в ней не понимает. Мое искреннее убеждение в том, что здесь чистое недоразумение. Понять «Электру», в сущности, много легче, чем любую симфонию Глазунова, или оперу Римского-Корсакова, или музыкальную драму Вагнера.

У них надо действительно понять всю сложность классического типа голосоведения, гармонии и контрапункта, тогда как «понимание» музыки Штрауса лежит совсем в иной плоскости. Это другое понимание, основанное на импульсивном моменте штраусовского искусства, на непосредственном заражении им. Осмыслить же «Электру» в обычном значении слова либо совершенно невозможно, когда Штраус попирает все законы теории в погоне за декоративностью, либо очень легко, когда композитор угощает нас мелодиями псевдоклассическими, приторными и банальными. Ввиду неуравновешенности искусства Штрауса, пожалуй, даже приятно и пикантно, что постановка «Электры» в Мариинском ответила характеру оперы и вышла тоже как бы неуравновешенной. Г‑н Богаевский сообщил во вчерашнем фельетоне «Речи» весьма интересные сведения о микенской эпохе, в стиле которой задуманы и выполнены декорации и костюмы «Электры» (по рисункам Головина), действительно, сами по себе весьма характерные и своеобразные, хотя отдающие чем-то игрушечным, кукольным[[331]](#endnote-280). В соответствии с декорациями и костюмами находится и работа г. Мейерхольда. В позах и движениях определенно чувствуются стилизация и архаизация, пластика и динамика схематизированы до простейших линий. Все это очень занятно, но едва {268} ли не находится совсем в ином «плане», чем музыка Штрауса[[332]](#endnote-281). Оркестр шумит, гремит, содрогается в диких конвульсиях, а на сцене спокойные, плавные, размеренные жесты. В музыке — древняя легенда, трактованная в тонах ультрасовременной напряженности и изысканности музыкальных средств выражения. На сцене — реставрация эпохи, отделенной от нас хронологическим интервалом в три с половиной тысячелетия. «Электра» Штрауса истерична (есть даже лейтмотив ее истерии!). «Электра» гг. Головина и Мейерхольда — исторична.

Из исполнителей оперы прежде всего надо упомянуть о дирижере г. Коутсе. Не видевшие партитуры не могут даже отдаленно представить себе всех трудностей ее надлежащей передачи. Стремительные темпы, резкие и частые перемены ритма, обилие самых хитрых ритмических оборотов, общая густота инструментовки (Штраус делит скрипки и альты не на две, как обыкновенно, а на три партии, пользуется огромным составом духовых, в том числе парой альтовых кларнетов, так называемых бассетгорнов, и басовым гобоем, или геккельфоном, шестью трубами, пятью тубами, четырьмя тромбонами, восемью литаврами, ударами розги по железной доске и т. п.) при исключительной смелости созвучий — все это страшно осложняет задачу дирижера. Но г. Коутс победоносно вышел из всех затруднений и провел всю оперу превосходно.

Заглавную партию Электры исполняла г‑жа Ермоленко-Южина. Не все слова ее роли долетали до слушателей, но с вокально-сценической стороны московская артистка была великолепна. Какую поразительную силу трагизма вложила она в монолог, кстати сказать, по музыке представляющий одну из самых содержательных и блестящих страниц оперы! И как сочно звучал везде чудесный голос певицы!

Чудесно провела свою роль и Славина — Клитемнестра. В ее разговоре с Электрой и рассказе о преследующих царицу мучительных видениях местами чувствовалась поразительная сила музыкально-драматической экспрессии. В немалую заслугу г‑жи Славиной надо поставить ее ясную, отчетливую дикцию. Хороша была и г‑жа Каченовская, вполне успешно справившаяся с партией Хризотемиды.

Очень рельефно провел свою небольшую партию г. Боссе — Орест, и прекрасным Эгистом явился г. Андреев 2‑й. Оба артиста обладают хорошей дикцией. В ролях прислужниц характерны были г‑жи Петренко, Ланская, Панина, Степанова, Коваленко. В роли рабыни, несмотря на ее сравнительную незначительность, сумела обратить на себя внимание г‑жа Попова. Остальные роли поручены были г‑же Николаевой (надсмотрщица), гг. Белянину {269} (воспитатель Ореста), Калинину и Грохольскому (слуги). Смелый грим и оригинальные головные уборы (у Эгиста — тиара с длинными перьями) делали микенцев несколько похожими на краснокожих индейцев. В этом виноват не художник, а история, так как костюмы и грим, подобно декорациям, были согласны с данными археологии.

Публика в массе встретила новинку как будто мало сочувственно. Но в конце концов дружные аплодисменты заглушили отдельные попытки шикать. Штраусистов нашлось-таки у нас достаточно. Все исполнители и режиссер неоднократно выходили на вызовы.

## А. Бенуа Музейчик и балаганчик[[333]](#endnote-282) «Речь», 1913, 20 февраля

Мы так за последнее время привыкли есть мыло, что как-то больше и не реагируешь на это невкусное блюдо. Когда вчера задернулся занавес на «Электре», я не был возмущен, или обижен, или огорчен, но целых четверть часа я просто не мог как-то «внутренне отплюнуться», избавиться от пресного, подлого «мыльного вкуса». Такого уже рода этот вкус-невкус, что раз отведаешь его — долгое время нельзя от него отделаться. Мало того, он уничтожает всякую охоту что-либо другое есть, хотя бы самое вкусное. Просто является тоскливая, незлобивая тошнота и покорность судьбе.

Этому особенному ощущению имеются в данном случае свои причины. Когда Мейерхольд занимался погублением таких святынь, как «Тристан», «Дон Жуан» или «Орфей», то в душе сейчас же появлялся категорический протест. Но на сей раз никакого святотатства не произошло. Все здесь стоят одни других: и Мейерхольд, и Штраус, и Головин, и Коутс, и Гофмансталь. Вследствие же такой комбинации и получается тот конфуз и тот «мыльный вкус», который будто бы безобиднее горечи, кислоты или ожога, но который наводит прямо на мысли убийственные. Если так все пойдет дальше, то действительно пора покинуть спектакль. Успех или неуспех? — спрашивают друг друга в бирже императорских театров: hausse или baisse? Успокойтесь, господа: ни hausse и ни baisse. Сейчас вы можете поднести публике все что угодно, и так она вами (именно вами) деморализована, что все проглотит. Вы своего добились не менее искусно, чем самые хитрые интриганы, {270} я даже пророчу вам в будущем еще более громадный успех, но не скрою, что хуже такого успеха быть уже ничего не может. Вы имеете дело с растленной вами толпой, потерявшей всякое художественное чувство, всякое воспоминание о настоящих театральных впечатлениях. Все бриллианты в венце русской Мельпомены вы заменили — не фальшивыми камнями, а просто мишурой, и вы совершали этот подлог с такой системой, с таким простодушием, с такой бессознательностью, что сами верите в то, что у вас в руках все еще какое-то сокровище, и число верящих вам прямо грандиозно.

Вдобавок в вашем распоряжении целая система новых, еще не совсем заношенных трюков. К вашим услугам педантизм археологии и какие-то плохо переваренные принципы стиля и так называемой «стильности» (вот словечко, от которого у меня корчи делаются); вы умеете казаться очень передовитыми; вы сумели сделать вид, что приобщаетесь к современным поискам ритмичности; вы обладаете величайшим даром для рекламы — наивностью (афиша «Электры» просто написана детьми) — вообще вы удивительно подошли к нашей эпохе, связывающей воедино беспринципность с каким-то квазипринципиальным кликушеством, прикрывающей внешней переутонченностью удивительную грубость по существу. От души желаю вам предельного успеха, ибо теперь остается одна надежда: чтобы избавиться от вашего гнетущего кошмара, нужна катастрофа, нужно, чтобы вы достигли какой-то вершины, откуда вы и полетите вверх тормашками.

А что до этой вершины недалеко — тому показатель вчерашний спектакль. Говорят, на «генеральной» репетиции «Электра» закончилась под общий хохот. Очевидно, вы пересолили, а с тех пор поторопились убрать все слишком яркое (хоть эта соль была), вероятно, и публика была более… ну, что ли, культурная; все же были художники, литераторы, музыканты; хоть и они вами теперь запуганы, но все же не так, как «la cour et la ville»[[334]](#footnote-54), «свет», «полусвет» и «полумрак». Вчера же кое-какие робкие шиканья были покрыты неистовыми овациями специально по вашему адресу, и я считаю, что вся ваша компания вместе с рубахой-парнем директором имела полное основание весело отпраздновать «триумф» «Электры», воспевая хвалу героине Ротердамского Эразма[[335]](#endnote-283).

У меня не хватает куражу разбирать в подробности содеянное вами. К чему это? Кому нужны сейчас голос благоразумия и защита искусства? Рядом со мной сидели на спектакле один из наших лучших художников и один из наших видных ученых — и оба они {271} «остались, в общем, довольными». Художник даже похвалил финал, нашел его «красивым».

Пусть будет так; я готов даже допустить, что кубистское небо Головина эффектно, что все эти ширмы и игрушечные домики мило раскрашены, согласен и с тем, что такая широкая, во всю сцену лестница в театральном смысле хотя и dagewesen[[336]](#footnote-55), но все же вещь хорошая. Дальше я не могу не похвалить балетмейстера Мейерхольда за его состязание с Фокиным. Браво, брависсимо. Наконец, я глубоко тронут чистотой душевной, сквозящей в том усердии, с которым проф. Богаевский посвящает посредством постановки «Электры» русскую публику в новые открытия археологической науки. Однако при чем здесь Электра, Эгист, Орест, Клитемнестра — эти величайшие фигуры трагического театра?

Вот в нетеатральности я не могу обвинить ни Штрауса, ни Гофмансталя. Оба de vrais hommes du théatre[[337]](#footnote-56) с головы до ног. Первый представляется мне каким-то Мейербером довагнеровского периода, а Гофмансталь — каким-то современным Скрибом. Все в один голос восхваляют Славину, и правда, ее выход — единственный момент в течение полутора часов, когда хоть на минуту «веришь». Это потому, что актриса пользуется театральными приемами, все еще живучими и даже убедительными. Но вот где начинается Мейерхольд, там кончается театр. Есть все что угодно: и бирюльки, и марионетки, и кубики, и домики, и трафареты для раскраски, и шведская гимнастика, и маскарад, и Старинный театр[[338]](#endnote-284), и музей, и балет, — но в конце концов нет ни капли театрального смысла.

В том просветительном листке, именуемом программой, который можно получить от капельдинера за 5 к., мы узнаем о нижеследующих подвигах Штрауса: басовым трубам поручены быстрые пассажи, альты доведены до la 3‑й октавы, Электра должна брать верхнее do и нижнее sol, в оркестре требуется по 8 первых, вторых и третьих скрипок, по 6 первых, вторых и третьих альтов, по 6 первых и вторых виолончелей, 8 контрабасов, 4 флейты, 4 гобоя, и один из них альтовый, т. е. английский рожок, один большой, так называемый геккельфон, 8 кларнетов: 1 — в Es, 2 — в B, 2 — в A, 2 — бассетгорна, или альтовых кларнета, 1 бас-кларнет в B, 4 фагота (из них один контрфагот с нижним la), 8 валторн, 2 тубы B, 2 тубы F, контрабас-туба, 6 труб, 3 тромбона и 1 контрабас-тромбон (сейчас конец), 8 литавр (им поручена целая мелодия), 2 арфы, селеста, колокольчики, треугольник, тамбурин, большой и {272} малый барабаны, тарелки, 4 там‑там и, наконец, — hear-hear[[339]](#footnote-57)! — знаменитые «розги», т. е. трескучие удары по железной доске…

Так вот‑с, — всем этим г. Штраус, несомненно, пожелал выразить нечто sehr kolossales[[340]](#footnote-58) в смысле страстей, какой-то трагизм á grand fracas[[341]](#footnote-59), чтобы поджилки тряслись и в глазах мутилось. А на сцене мы видим иллюстрации к докладу профессора Богаевского о раскопках в Аргосе и на Крите, бедного же Эгиста-Чингахчука режут, как поросенка, в какой-то закуте, и эта забавная марионетка кричит караул через еще более забавный васиздас!

Костюм Хризотемиды навел меня, впрочем, на блестящую мысль: при следующем обновлении «Горе от ума» нужно будет непременно всех действующих лиц одеть и загримировать под игрушки из Троицкого Посада. Как известно, эти игрушки воспроизводят до сих пор людей 1810‑х годов: казаков, франтов, элегантных дам. Заодно можно будет в виде декораций воспользоваться локутинскими табакерками и подносами. То-то будет прелесть, то-то оживет старик Грибоедов. Не стыдно будет ему перед Софоклом, Еврипидом и Гофмансталем, удостоившимися любовной модернизации сквозь призму стилизма, археологизма и балаганизма.

## Андрей Левинсон «Пизанелла, или Душистая смерть». (Письмо из Парижа)[[342]](#endnote-285) «Речь», 1913, 8 июля

1. Габриеле Д’Аннунцио продолжает нести свою смело присвоенную роль призванного наместника латинского гения в добром г. Париже, самозванного наследника романтического пафоса Виктора Гюго, — с переменным счастьем и достоинством, не всегда твердым.

Так, преимущества его новой пьесы, комедии о Пизанелле, Святой Блуднице, недавно поставленной на сцене театра Шатле с истинно царственным блеском, — лишь относительны и весьма эфемерны.

«Пизанелла» Д’Аннунцио — торжество литературного эклектизма, в ней нельзя не оценить усилий и познаний поэта-эрудита; {273} весь текст ее сплетен из цитат, воспоминаний и заимствований, быть может, не всегда сознательных. Блестящие камешки этой средневековой мозаики извлечены равно из песен Шарля Орлеанского, гимна к Солнцу св. Франциска Ассизского, «Эмерильо» Гюго и хроник Жуанвиля, а б. м., и из тех французских надписей, которыми так богаты — на азиатском ныне Кипре — старые некрополи латинской Никозии.

Не думал ли поэт обрести в этом смешении синтез средневековой души?

Роскошной, но рыхлой словесной ткани его новой сценической поэмы недостает плотности, твердости строения, а главное — ясности и глубины намерения. Известно, что пьеса эта написана «на случай» и выросла из побуждений слишком, быть может, житейских.

Язык пьесы — средневековая французская речь, чувствительно обновленная, где пленительные архаические звучности перемежаются с изысканным и вычурным словарем символизма конца прошлого века. Порою текст оживлен внезапным лиризмом образов, достойных поэта «Электры», порою удивляет неожиданно монмартрскими оборотами. Написана пьеса почти небывалым во французской стихотворной словесности размером: неправильным чередованием шести- и десятистопных нерифмованных стихов.

Этот метрический курьез (умножающий, однако, гибкость и емкость ритма), некогда примененный Онорэ д’Юрфэ, главой жеманной школы XVII века, творцом пресловутой «Астреи», удостоившийся пародии Вольтера, сменил в поэме Д’Аннунцио недвижный строй преемственного на французских подмостках александрийского стиха.

Комедия (она в ближайшем будущем появится в «Revue de Paris»), вопреки слухам, не выигрывает при чтении. Наоборот: многие красоты ее, живо ощущенные на представлениях пьесы, опали, как непрочные блестки, — и замысел предстал в своей сокровенной суетности и скудости.

2. Действие комедии совершается «в латинском королевстве Кипра, в год засухи, когда царица Венера явилась вновь близ своего города Амафонта». Атмосфера пролога (королевская трапеза и совет во дворце Люзиньянов) насыщена мистическими чаяниями, пророчествами, знамениями, глухим страхом и чувственным опьянением, кощунством и глумлениями религиозной распри латинян с византийцами; из хаоса разноречивых чувств и {274} жестов слагается напряженное до крайности настроение — ожидания чуда.

Великолепный и задорный князь Тира, правитель королевства и дядя короля, в буйном и велеречивом опьянении предвещает новое воцарение Венеры; он повествует о Ланфранке, генуэзце, навеки обручившемся со статуей богини.

Двор и клир созваны королевой ради выбора невесты для юного короля. Отрок Гюгэ, томный и простодушный (в его облике как бы наделен чертами средневековья Алеша Достоевского), отвергает всех невест, предложенных красноречивыми послами.

С кем обручится Гюгэ? Под сенью ассизской маслины, смиренно, с дамой Бедностью? Но ее взял уже св. Франциск. Есть пророчество — о нем свидетельствует епископ Фамагусты, — что новая святая прибудет с Запада; песня безвестной нищей у ворот замка вторит пророчеству: на «фусте» пиратов прибудет нареченная, избавительница от зол, святая странница, сестра Алетис.

Первое действие: гавань Фамагусты (те же камни, что — помните? — будет попирать нога Венецианского Мавра); капитаны кораблей делят добычу, отбитую у сарацинских корсаров. Генуэзский нобиль Обэр Эмбриак, пораженный в бою секирой, истекает кровью в страстном бреду. Между кормчими, воинами и горожанами возникают борьба и торг вокруг неизвестной, прекрасной и безмолвной женщины, Розы Добычи: ее продают с молотка.

Эмбриак в предсмертном исступлении отдает свою часть добычи, свое золото, города, взятые с бою, родовой перстень — за женщину; он рушится — мертвый.

Толпа требует расправы с безгласной виновницей его смерти; ее защищает безвестный юноша, бедный критянин Псилают, поднявший меч Эмбриака. Он околдован и опьянен внезапным мужеством.

Является, окруженный смеющимся роем куртизанок, князь Тира. В загадочной незнакомке он признает, очарованный, плененную египетскую царевну, совершенную среди царевен. Щебечущие блудницы смутно припоминают ее нечуждый им облик. Властной и презрительной речью правитель принуждает алчных капитанов отступиться от Розы Добычи, — но медлит, пораженный вестью о смерти великодушного Обэра.

Трубы возвещают прибытие короля. Гюгэ следует на коне, сопровождаемый клиром и баронами; восторженно и робко приветствует он в образе пленницы святую странницу, избавительницу острова, освобождает ее от пут и, при кликах толпы, увозит ее по-прежнему молчаливую, осененную белым плащом крестоносца.

{275} Так, несколько схематично, действие восходит от нарастания к нарастанию, от кровавой завязки к ликующей осанне финала. Но со вторым актом оно начинает неудержимо склоняться к ущербу.

Монастырь ордена св. Клары в Фамагусте. Здесь в одиночестве келий пребывает святая странница. Сестры, привлеченные ее чарами, служат ей любовно и восторженно. Она делит с ними хлеб и плоды. В ее речах сочетаются с францисканской простотой южное лукавство и чувственная сладость.

В монастырь врывается князь Тира, терзаемый страстью, опьяненный темным вином. Продажные женщины его свиты признают в блаженной — подругу своего распутства, блудницу из Пизы, прозванную Пизанеллой. Обличенная — безмолвна.

Вновь (в той же последовательности, как и в первом действии) является король, быстрые реплики краткого спора, гневные и презрительные, скрещиваются как мечи; юный король убивает дерзкого и уводит женщину.

Между тем Кипрское царство рушится и гибнет, забытое королем, предоставленное распрям. Королева-мать (в этом заключительном акте ее действенная воля становится руководящей) решается погубить Пизанеллу, околдовавшую короля, заманив ее во дворец лицемерным прощением. Почти все действие протекает в напряженном ожидании прихода обреченной. Двор королевы, прислужницы и дамы, повинуются ей лишь из страха; чары дамы из Пизы простерлись и на них.

Пизанелла является наконец со свитой тосканских музыкантов и с дарами для королевы. В возлюбленном паже последней она признает юношу, некогда защитившего ее от толпы, восторженно она восхваляет его красоту. Слова эти решают ее колеблющуюся участь. По просьбе соперницы Пизанелла танцует, ее окружают нубийские рабыни, осыпая ее розами, теснятся к ней все ближе и ближе и душат ее под грудой цветов (мотив, уже мелькнувший в «Муках св. Себастьяна»). Она уже мертва, когда раздаются тревожные крики, возвещающие прибытие короля.

Так «заключается игра о Святой Блуднице».

3. Нет сомнения в том, что декорации и костюмы для пьесы Д’Аннунцио — одно из значительнейших достижений Льва Бакста как театрального художника. Этому виртуозному мастеру всегда были свойственны острые и неожиданные сочетания разнородных стилей, проникнутые пряным ароматом экзотики.

Так, в живописной атмосфере, которой он окружил представление «Мук св. Себастьяна», сочетался мистический и сладострастный {276} восток Гелиогабала с пурпуром, бронзой и мрамором императорского Рима.

В новой поэме Д’Аннунцио оживил иератический строй византийских святилищ простодушной пестротой миниатюристов ранней готики; фигуры генуэзских торгашей и венецианских нобилей вносят спокойные ритмы тречентистской стенописи, на суровых доспехах крестоносцев — сияние азиатского солнца…

Что за задача для Бакста — эклектика и экзотика!

Она осуществлена им с блеском, тускнеющим лишь мгновениями.

Сцену скрывает занавес, черный с золотыми кругами, описанными вокруг мистических начертаний: греческого слова — символа Христова царства. По бокам сцены, на первом плане, стройно толпится, маскируя кулисы и обрамляя действие, целый лес эбеновых с позолотой колонетт, скользящих вверх, точно органные трубы.

Второй, пурпурный, занавес, раздавшись, обнаруживает королевские палаты. Бегут, скрещиваясь, дуги низких сводов с белыми мозаичными нервюрами, стены глубоко синеют блестящей эмалью. Золотым шитьем на изумрудном поле рисуются библейские сцены в духе феодальной легенды, между тем как в глубине апсид толпятся византийские лики.

За столами, покрытыми синими тканями, бражничают бароны в алых плащах; греческие епископы в аквамариновых облачениях и низких митрах с белыми крестами соперничают с латинскими прелатами в аметистовых одеждах и золотых многоярусных тиарах. Зеленые болгарские стрелки рассыпаны по сцене, между тем как на фоне низкой сводчатой двери, открытой в зеленый вертоград, великолепным и единым оранжевым пятном францисканской рясы выделяется фигура духовника короля.

Вторая картина вся залита багряным светом заката. Он изображает гавань Фамагусты; точно построенная из бурого камня и крови, резкая по тону, она необычайно конструктивна и внушительна. Направо тянутся аркады виадука; заслоняя круглый массив маяка, на бирюзовых волнах высится крутая корма громадной галеры.

На первом плане пестрыми массами громоздится добыча: тюки, лари, бочки, среди которых снуют и группируются фигуранты.

Третья картина: монастырь. Вся глубина занята зелено-серой громадой сплошной стены, прорезанной лишь редкими бойницами. Тяжкую горизонтальную линию стены мерно дробит ряд красных стволов фиговых пальм, листва которых теряется в выси. В {277} середине сцены — колодезь, естественное средоточие совершающегося действия.

В заключительном действии красочная роскошь, расцветшая в прологе, достигает апогея. Высокий стрельчатый свод монументального портала, ведущего в лиловеющий цветами сад, бледно-зеленого цвета.

На парусах невнятно громоздятся эскизные группки святителей в золотых нимбах (мне показалась глубоко ошибочной суммарная и грубая трактовка совершенных и строгих иконописных ликов, подобная же неудача в декорациях к «Борису Годунову» для Театра Елисейских полей); на зеленом фоне нежно пламенеют все оттенки красного и фиолетового цвета, от кровавого пурпура королевы — через малиновые одежды прислужниц, оранжевые камзолы музыкантов, сиреневые с серебром подушки, брошенные наземь, — вплоть до бесконечно влачащейся фиолетовой мантии Пизанеллы. Перед этими великолепиями, достаточно пряными, праздничными и обильными до одури, в последний раз сдвигается занавес; на этот раз — из нежно-зеленого муара с серебристым кружевом крупного орнамента.

Быть может, знаменательнее всего в этой постановке то, что колористические задания макетов Бакста были осуществлены и как бы продолжены волей режиссера в самом сценическом движении. В. Э. Мейерхольд, поставивший пьесу, пожелал и сумел построить из пестрого хаоса костюмов и аксессуаров гармоничные и подвижные сочетания. Из распределения групп непосредственно рождались, вместе с драматическим впечатлением, победные фанфары красок. Здесь же материальные элементы постановки подлинно включены в действие.

Основные приемы пластических построений Мейерхольда, простые и действенные — декоративная симметрия, контраст, усиление через повторение.

Вот примеры. В картине дележа добычи: одинокая и безмолвная фигура Пизанеллы на авансцене справа уравновешена и подчеркнута фигурой кавалера (в этом вся его роль) слева. Группа куртизанок (3‑я картина), сосредоточенная вокруг князя Тира, с силой противополагается кольцу монахинь, столпившихся вокруг белой, подобно Мадонне Соддомы, Пизанеллы.

Или: во второй картине красный генуэзец, протягивая руку, указывает с угрозой на пленницу; другой, подбежав, повторяет его движение; из двух одинаково направленных жестов возникает впечатление, что к женщине стремятся тысячи гневных рук.

{278} Там, где сценический «иллюзионизм» наполнил бы сцену разнообразно подвижной многочисленной и суетливой толпой, Мейерхольд ограничивается единым, согласным и символическим жестом двух фигурантов.

Наконец, в конце пролога, «под занавес», вестник, сообщающий о прибытии Ланфранка (обручившегося с идолом), пав на одно колено, в ужасе отбрасывается назад всем телом, образуя с шагнувшим вперед и внимательно нагнувшимся князем Тира разительный контраст, разрешаемый прямой и недвижной, как упор свода, фигурой капеллана.

Нет сомнения, Мейерхольд в иных сценах «Пизанеллы» решительно пренебрег условным правдоподобием сценического происшествия.

Так, актер де Макс, изображающий князя Тира, произносит упомянутую повесть о Риниере Ланфранке на широком просцениуме, став спиной к тем, к кому обращается по смыслу текста, и лицом к публике (скажут: «как итальянский тенор»; это, впрочем, справедливо: принцип тот же). Одинокая, на фоне красочной толпы, его фигура приобретает пластические очерченность и яркость, по праву привлекающие все внимание зрителя. В подобной изоляции — значение просцениума.

Совершенно так же в последнем действии Dame Eschive, восхваляющая чудесную красоту Пизанеллы, с каждым новым образом своей богато расцвеченной речи, с каждым подъемом лирической волны, подается на шаг к рампе, увлекая за собой слушательниц.

Пусть читатель простит мне эти сухо наблюденные частности, разрозненные звенья пластической поэмы.

Но мне они представляются показательными для архитектоники этой стройной, насквозь сознательной и оживленной, необыкновенно живописной постановки.

С Мейерхольдом сотрудничал М. М. Фокин, тактично поставивший предсмертный танец Пизанеллы. Музыка Илдебрандо де Парма, очень обильная, — ловкое «pasticcio» «Шехеразады», «Тамары» и «Князя Игоря».

Подробные сведения об исполнении представляются мне излишними. Роль Пизанеллы исполнена г‑жой Идой Рубинштейн. Красота Святой Блудницы, восхваляемая поэтом в долгих строфах, не случайно, конечно, во всем подобна красоте артистки. Нет ничего проще перечисления многочисленных недостатков ее исполнения; но на всем ее облике, с благородством его протяжных линий, лежит очевидная печать необычайного. Де Макс — князь Тира — актер романтического пафоса, прихотливых и великолепных {279} вспышек, живописный, своеобычный, но мало чуткий к стилю. Ритмическая читка (порой переходящая в мелопею с модуляциями и «ферматами») актеров «Одеона», дополнивших труппу, довольно естественно сочеталась с риторическим и музыкальным лиризмом нового вымысла Габриеле Д’Аннунцио.

## Любовь Гуревич Александринский театр «Речь», 1914, 1 февраля

Пьеса известного английского драматурга Пинеро «На полпути», шедшая в прошлом году в Московском Малом театре и только что поставленная у нас на Александринской сцене, напоминает не особенно выдающиеся английские романы: то же неторопливое, чересчур обстоятельное изображение жизненных событий; та же сдержанно-поучительная разработка социальных вопросов, главным образом — вопроса о браке и разводе, с либеральными указаниями на косность и лицемерие английского общества. В пьесе Пинеро все довольно «жизненно» и правдоподобно. Задумана она как будто с добрыми художественными намерениями — вне чересчур избитых шаблонов и без расчета на грубые сценические эффекты. Но настоящего художественного интереса она не представляет и как драма вовсе не захватывает.

Психология ее салонных героев, разработанная весьма детально, в полутонах, с чередованием «серьезных» и слегка комических мотивов, кажется анемичной и нигде не углубляется до общечеловеческой значительности. Живых, определенных характеров, ярких темпераментов в пьесе нет, а потому нет и действия, настоящего внутреннего движения. В общем, пьеса Пинеро, безусловно, принадлежит к тем старым, действительно устаревшим и по содержанию и по форме произведениям, которые еще недавно на одном из «диспутов» по литературно-театральным вопросам Мейерхольд вместе с целой группой своих единомышленников предлагал беспощадно гнать со сцены во имя иной сценической литературы, не столь плоской по своим художественным заданиям[[343]](#endnote-286).

И если режиссером данной пьесы оказался тот же самый Мейерхольд, сделавший со своей стороны все возможное, чтобы придать порученной ему постановке известную красочность и художественную пикантность, то это лишь напоминает старую истину, что «скоро сказка сказывается, но не скоро дело делается», что гораздо {280} легче распрощаться с устаревшей сценической литературой в теории, чем на практике. Впрочем, новизна самой постановки оказалась тоже не совсем новой и оригинальной: это те же самые изобретенные Гордоном Крэгом ширмы или, вернее, подвижные четырехгранные колонны, позволяющие быстро воздвигнуть на сцене любое сооружение, с которыми познакомил нас впервые Художественный театр. Не все сооруженные таким образом interieur’ы были одинаково удачны и художественно убедительны на этот раз; в последнем действии пьесы, особенно в эпизоде с опрокинутой корзиной для бумаг, которую режиссер поставил, за неимением на сцене письменного стола, где-то в проходе, в самых дверях, — чувствовалась явная несогласованность между реалистическим воображением автора и «упростительными» стремлениями режиссера. Но все же внешняя обстановка пьесы представляла значительный художественный интерес, а в красочном отношении была прямо прелестна.

Внимание зрителей не было, однако, поглощено обстановкой. Скорее оно было сосредоточено на Рощиной-Инсаровой. Роль Зои Блондель в пьесе Пинеро как нельзя более обрисовывает характер ее дарования, со всеми его сильными и слабыми сторонами. Эта изнуренная непрерывным психологическим кипением в пустоте, слабая и изящная современная женщина, испорченная поклонением, тронутая каботинством, не знающая, чему отдаться, к кому прислониться, как много общего она имеет по своему облику с обликом самой артистки. Рощина не дополняет эту роль какими-нибудь творчески созданными внутренними чертами, не наполняет ее горячей кровью, давая ей жизнь яркой женской души, как сделала бы, например, Дузе, — она только исполняет ее, сливаясь с нею и любовно разрабатывая всякую деталь, ибо любая из этих деталей дает ей возможность по-новому обнаружить собственную женскую прелесть. Грация до прозрачности исхудалой фигуры, легкость и гибкость почти освобожденного от тела, но нервного, капризного и кокетливого существа — все это так идет к роли Зои Блондель. И эти большие глаза, блестящие и затуманенные каким-то искусственным опьянением, и эта худенькая бледная рука, судорожно расправляющая пальцы, этот неровный, надтреснутый голос со слегка носовым тембром, эти позы — когда артистка вдруг свернется клубочком в углу дивана или расстелется на нем, как небрежно брошенное легкое платье, — все это имеет свое очарование, все это так выразительно и характерно. Но эта выразительность не есть результат утонченного сценического искусства, эта характерность дана Рощиной раз и навсегда природою и жизнью, а не создана для данной роли ее собственным творчеством. {281} Художественной глубины, способности истинного перевоплощения, умения показать сквозь данный сценический образ какую-то большую, серьезную правду — нету артистки; и настоящего, сильного драматизма, который заставил бы нас забыть об ее очаровательности и просто увлек, захватил, увлек вихрем в бездны глубоких и страстных переживаний, — такого драматизма игра ее никогда не достигает. Она была изящно-трогательна в роли Зои Блондель, но и только, а в последнем акте, где настоящая драматическая актриса в минуты, приближающие Зою к самоубийству, дала бы впечатление холодяще-жуткое, казалась только разбитой и жалкой.

Из остальных исполнителей нужно выделить талантливого Горин-Горяинова, который отлично, с тонким юмором сыграл трудную «резонерскую» роль друга-примирителя супругов Блондель. Лерский, столь удачно справляющийся с характерными ролями, в психологической роли г. Блонделя был одновременно груб и бледен. Юрьев очень успешно и моложаво изобразил тридцатилетнего златокудрого денди, от которого, по выражению одного из действующих лиц, пахнет мылом и духами. Стахова, в неблагодарной роли insénue, дала изящный и четкий образ молоденькой англичанки. В игре Стравинской, изображавшей развязную, легкомысленную вдову, и Есипович — бойкой доверенной служанки Зои Блондель — давала себя чувствовать подчеркнутая и весьма выдержанная внешняя рисунчатость, характерная для режиссуры Мейерхольда, но обе они, что называется, переигрывали и казались ненатуральными. Общий стиль игры, во всяком случае, не был достигнут на сцене[[344]](#endnote-287).

## Смоленский Вечер А. А. Блока. — «Балаганчик» и «Незнакомка»[[345]](#endnote-288) «Биржевые ведомости», 1914, 8 апреля, веч. вып.

Байрон не мог объяснить некоторых своих стихов. Когда Ибсена раз спросили о смысле какой-то из его символических драм, он ответил, что он ясен только автору и его вполне не поймет и сам Господь Бог. Итак, согласимся, что даже большие таланты могут создавать произведения неясные, туманные, слишком субъективные, недоступные всем. И оставим это право за Блоком, поэтом настроений интимных, дремотных, но часто очаровательно-прекрасных.

{282} А вот следует ли делать попытки пересказывать эти неясные, может быть, для самого автора несформировавшиеся настроения четким и скупым языком сцены — это другой вопрос. И наклона к утвердительному решению его не дала и вчерашняя экстрапостановка г. Мейерхольда в зале Тенишевского училища.

О принципах «нового театра» Доктора Дапертутто, о «новом актере», о комедии dell’arte и Гоцци говорилось уже так много, что это скучно повторять. Определяя суть новых постановок Мейерхольда, надо выдвинуть принцип гротеска. Мейерхольд ищет резких и крутых воплощений. Пусть карикатура, но пусть она запомнится. Наклеим актерам утиные носы, но пусть зато с первого выхода зритель почувствует в этих лицах воплощение пошлости.

Ново ли это? Не очень. Кто видел постановку «Жизни Человека» у Комиссаржевской, тот вспомнит великолепно поставленную сцену пира («как пышно, как богато!»), где режиссер дал чудесные, в жанре Гойи, воплощения человеческого чванства, пошлости, прожорливости, холопства и т. д. Это было так хорошо, что посейчас помнишь эти жирные и вяленые скотообразные фигуры, чванно усевшиеся на креслах амфитеатром.

Это не очень соответствовало цельному замыслу постановки, но как отдельная картина было превосходно. Было несравнимо лучше вчерашнего опыта г. Мейерхольда.

И замысел первой картины «Незнакомки» — сцены в таверне, где среди окутавшей зал полутьмы зритель смутно различает неясные по очертаниям фигуры ночных забулдыг, из уст которых вырываются слова то поэтически-печальные, то гнусно-земные — это опять оттуда, от последней картины «Жизни Человека». И опять там был первый сорт, здесь — второй. Там вы получали в самом деле ощущение какого-то мозглого, сырого пятна, прокуренной и проплеванной таверны, где пьяный воздух едва пронизывает свет единственной лампочки.

Предполагаемой иллюзии вчерашняя постановка картины не давала. Реплики, отрывистые и несвязные, подавались после правильно размеренных пауз. Конечно, они должны вырываться из общего смутного гула и только тогда имеют смысл. Ибо, конечно, таверна шумит, разговаривает, поет, и все это сливается вместе — слезы, смех, полупьяный выкрик и песня. Иначе получается — литература.

И «Незнакомка» и «Балаганчик», может быть, самые субъективные лирические излияния, какие только есть в нашей литературе. Читая их, иногда совершенно теряешь смысл деталей. Чувствуешь отдельные прелестные стихи, иногда лирическую арию. Но ловишь только синтез авторской мысли.

{283} Да, на бедной земле чудеснейшая голубая мечта уживается рука об руку с самой постылой пошлостью, и поэта, тоскующего по мечте-Незнакомке, никогда не поймут ни мудрые мира, ни обыватель. Да, человечество — это бедный Пьеро, который принял картонную куклу за женщину и влекся к ней, и страдал, и истекал клюквенным соком. А ведь она была только из картона! Но не правда ли, это немножко обще и этого мало, чтобы занять вечер?

Какими средствами хочет приблизить г. Мейерхольд грезу поэта восприятию зрителя? Он думает, что лучшие формы для этого — забытые формы «старого театра», лучшая рамка — рамка былой итальянской сцены.

И вот на ваших глазах слуги сцены в масках и кокетливо простеньких костюмах строят не на сцене, а тут же в зале мост, гостиную, таверну. Они приносят столики и стулья, и потом на ваших глазах здесь рассаживаются трактирные завсегдатаи, всходят на мост Поэт, Звездочет и Незнакомка, набираются гости в гостиную. На ваших глазах поджигают пороховой шнур, который должен изобразить падающую звезду.

Шесть девушек выходят с тонкими свечами в маленьких подсвечниках и, став на колени спиной к зрителям, освещают сцену вместо огней рампы. Длинными шестами они натягивают синее небо и набрасывают на мечтателей голубой газ с мелкими золотыми звездочками, символизируя мечтательный полет их душ.

Нужно впечатление воздушности, бесплотности для такой картины, как вторая «Незнакомки». Но, наоборот, что-то подчеркнуто реальное выступало в этих покрываниях газом или в том, как слуги сцены, закрыв Поэта синим плащом, вместе с ним медленно и реально, нащупывая ступени, чтобы не упасть, скользили с моста. А по замыслу это должно было изобразить именно неуловимость исчезновения!..

Внешние приемы «старого театра» чувствовались вчера как совершенный придаток, как нечто вовсе не относящееся к сути дела. Конечно, это имело в виду развлечь зрителя, но едва ли это не скучно. И что же здесь красивого, когда на ваших глазах ввозят на сцену и складывают железный мост? Недоставало тут же усадить автора и заставить его создавать пьесу. Нет, современный театр справедливо закрыл от зрителя занавесом всю черновую работу, сберегая целость впечатления.

Строго выполняя программы «старого театра», г. Мейерхольд ввел в антракт номер дивертисмента — маленький китайчонок долго и скучно проделывал немудрящий фокус ритмического бросания ножей. Стоит ли просто говорить о таких пустяках!

{284} Стоит говорить о возрождении комедии dell’arte в условиях современного художественного чувствования, но при копировании отжившей старины не поможет не только китайчонок, а и человек, глотающий живых голубей. Дело в конце концов в сути, а не в рамке и оболочке. Пушкин хорош во всяком переплете, а граф Хвостов[[346]](#endnote-289) никуда не годится и в золотом обрезе.

На спектакле присутствовала совершенно особенная публика. На три четверти это был мир литераторов и артистов модернистского оттенка. Новый опыт г. Мейерхольда встречал здесь явное уважение. Большинство сохраняло торжественные лица даже там, где положительно хотелось улыбнуться.

По окончании спектакля автор был шумно вызван и шумно был вызван г. Мейерхольд. Он произвел трогательное впечатление, появившись в костюме одного из слуг сцены. Все время спектакля он таскал декорации и реквизит!..

## Евг. Зноско-Боровский Спектакли, посвященные Александру Блоку («Незнакомка» и «Балаганчик» в зале Тенишевского училища) «Современник», 1914, кн. 2

Представители нового, с января месяца выходящего театрального журнала Доктора Дапертутто — «Любовь к трем апельсинам», во главе которого стоит В. Э. Мейерхольд, в своих статьях и речах любят рисовать то возмущение, которое охватило бы какого-нибудь венецианца XVIII века, если бы он имел несчастье попасть в нынешний наш русский театр. При всем уважении к венецианским вкусам многим не покажется убедительным признание их столь универсальными, что ни одно театральное явление не может обойтись без их санкции, но если даже с этим согласиться, то вряд ли можно допустить, что их одобрения заслужили бы и те спектакли, которые были устроены в Петербурге на пасхальной неделе самим вышеназванным журналом. Но эти спектакли отличались одним качеством, выделявшим их из массы других театральных предприятий последнего времени, — резкою необычностью, и достоинство это или недостаток, но она такова, что требует прежде всего другого, спокойного повествования, как и что было.

{285} Тем более оно необходимо, что непосредственному восприятию спектаклей сильно мешала та груда теоретических построений, которая и всегда стеной становится между современным зрителем и искусством; здесь же она была особенно внушительна и навязчива, так как все хотели видеть в спектаклях демонстрацию того, что проповедовалось в журнале. А так как в нем говорилось больше всего о commedia dell’arte, импровизованной итальянской комедии, то и в спектаклях искали приемов этой комедии. Быть может, в спектаклях она отразилась, однако думаем, что подобно тому, как в журнале говорится очень о многом помимо импровизованной комедии, так и в них нашли себе выражение отдельные моменты из разных театров, и если выделять который-либо из последних, то, пожалуй, это исключение придется сделать, скорее всего, для театра Востока, на который так отчетливо намекали различные частности, как-то: китайские жонглеры в качестве интермедии, разбросанные для публики апельсины и многие другие. И если уж искать непременно каких-либо теоретических предпосылок для данных спектаклей, то, нам кажется, такими можно считать главным образом одно, именно — утверждение, что все в театре есть искусство, почему ничто не может происходить невидимо для зрителей, «за кулисами» или за «занавесом», но все обладает своей долей воздействия; всякий прием, всякая мелочь, как бы проста она ни была, таит в себе новое очарование. В громоздком механизме нынешнего театра есть целые кадры людей, которых публике не показывают (рабочие), но для которых отводят немалое время (антракты), чтобы они выполняли свои работы (по убранству сцены), но самые эти работы опять-таки скрываются от публики услужливым занавесом. Конечно, добиться полного разделения актеров и рабочих невозможно, и то и дело во время действия приходят и уходят слуги с подносами, вином, кофе, совершенно ненужные для пьесы, а впереди всех, наивно прикрытый раковиной, помещается суфлер, обязанный доложить публике всю пьесу до того, как ее «воплотят» актеры. И понятно, что рядом с таким совершенным театром те бродячие труппы, которые не имели ни рабочих, ни занавеса, ни — невероятно! — суфлера (ибо они знали роли без запинки, а если не знали или пропускали что-нибудь, то сама публика их тут же избивала), они могут показаться жалкими, и указанные черты их могут объясняться чисто внешними причинами, например, недостатком средств и т. п., как объясняют то иные писатели различные особенности художников-примитивистов только их неумением и незнанием. Но, подобно тому как в простодушии, условности и неискусности {286} старых русских икон почувствовали какое-то особенное очарование, остроту и совершенство, так же должны мы и в примитивных условностях «старого театра» ощутить особую самодовлеющую прелесть. Вот, показать эту прелесть в самых простых театральных формах, — вот, может быть, единственная теоретическая мысль, которую следует иметь в виду при оценке названных спектаклей.

Для них были избраны две лирические драмы Александра Блока — «Незнакомка» и «Балаганчик». Многое можно сказать в пользу такого выбора, особенно в пользу второй пьесы, уже одно название которой предсказывает балаганную технику исполнения. Но и «Незнакомка», с ее примитивными гротесками, с ее чудесами не вовсе чужда ей: конечно, эту пьесу можно было поставить так, как обычно ставят «сказки», на манер феерии, где главным героем является электричество. Но для таких «чудес» мы поистине выросли и начинаем чувствовать склонность к простой внезапности Э.‑Т.‑А. Гофмана, тягу к нормальной сказочности графа Карло Таффи[[347]](#endnote-290).

Само собой разумеется, что не обычное театральное здание было облюбовано для спектаклей. Происходили они в амфитеатральном зале Тенишевского училища. При этом, однако, нижние стулья, стоявшие в середине, на месте древней орхестры, были убраны, и таким образом получилось подобие античного театра с его (здесь искаженными) частями — орхестра, просцениум и сцена, и действие могло перекидываться от непосредственного соседства с зрителями (в оркестре) до обычной у нас отдаленности — на эстраде. Не для Дионисова, однако, тайно- и священнодейства устраивался подобный театр: напротив, он должен был стать балаганом. И вот — воздвигли деревянные столбы, протянули на них синие холсты с разводами и соединили их веревками с люстрами, которые обтянули цветной бумагой вперемежку со слюдой, образовав фонари, — и получился балаган, несколько странный и волнующий, как и нужно для пьес Ал. Блока. Удобство его сказалось сразу, и постановку «Балаганчика», например, стало возможным благодаря такому устройству очень упростить, ибо те перемены, которые требуются пьесой, можно было осуществить просто перенесением действия с эстрады в орхестру и обратно. Сложнее обстояло дело с постановкой «Незнакомки», и она была выполнена так, что, собственно, о ней одной и приходится говорить.

Итак, занавеса не было, актеры должны были приходить и уходить на виду у публики, все предметы, вся бутафория должна была выноситься тоже видимо для зрителей; декораций тоже не {287} было. Задача состояла в том, чтобы при этих условиях создать спектакль волнующий и действительный, чтобы все эти трудности и препятствия превратить в новое средство воздействия, в новый вид очарования. Вот как была разрешена эта задача.

Первая сцена происходит в кабачке. Часть актеров, которые не исполняли никаких ролей в пьесе, но были специально отряжены как «слуги просцениума» для работ по устройству сцены, в специальных незаметных костюмах, ритмически двигаясь, вносили столы, табуреты, стойку, затем позади всего этого подымали на длинных бамбуковых палках зеленый занавес. Тогда, в полумраке, появлялись актеры, неся бутылки и стаканы, стараясь их незаметно поставить на столы, рассаживались и после секунды молчания начинали негромко гоготать, создавая гул и втягивая публику в атмосферу кабака. На всякий случай один из слуг, сидя тут же на полу, исполнял роль суфлера, но подсказывал лишь тогда, когда кто-нибудь забывал реплику. Когда сцена кончалась, раздавались литавры, и те слуги просцениума, которые держали верхний край занавеса, шли вперед, распластывая занавес над актерами и, миновав их, опускали этот край занавеса, так что актеры оказывались невидимы для публики и быстро уходили, унося с собой всю бутафорию. Тогда задние слуги просцениума, невидимо подымаясь на табуреты, возносили только вверх свой огромный конец занавеса, теперь уже белый, и зритель оказывался перед белой стеной. А между тем другие слуги возле самой эстрады закатывали с двух сторон деревянный составной мост[[348]](#endnote-291), а на эстраде новая группа слуг подымала новый занавес — синий газ с золотыми звездами. Так что когда передний белый занавес опускался, перед зрителем горбом высился мост на фоне нежно усыпанного звездами неба. На этот мост и всходили актеры, и на каждого из последних при их появлении слуги набрасывали газовую пелену, символизируя снежную, звездную ночь, а когда в небе зажигалась и падала звезда, то были потушены все люстры, и один из слуг зажег простой фейерверочный огонь, а другой на длинной палке повел его в полной темноте к самому потолку, затем опустил, другой слуга погасил в воде, и вновь были зажжены люстры. Последняя сцена, наконец, — «гротескно» изображенная гостиная, выдержанная в желтых тонах, — перенесена была на эстраду. Пародируя рампу, слуги просцениума стали перед ней на колени со свечами в руках. На столе стояли явно бутафорские фрукты и цветы, которые сами актеры-гости, уходя, с собой уносили. Была еще дверь, которая вела в какой-то тупик (прихожая), и сюда шли гости, скидывали пальто и вели разговор, причем одного было слышно, а {288} другого нет. Когда же пришло время Незнакомке исчезнуть, она просто ушла между занавесами, и в окне слуга просцениума зажег голубую звезду, держа ее на палке. Под звуки литавров вновь пал на мебель занавес, и изображавшие рампу слуги, подняв звездный занавес, стянули его с середины и, как парусные корабли, о которых говорится в пьесе, унесли его вон. Пьеса была кончена.

Если перейти к оценке спектакля, то его нельзя будет признать, как мы уже сказали, не только хорошим, но даже удовлетворительным. И прежде всего надо сказать, что примененные здесь приемы оказались неудачны для избранных пьес. Это не столько потому, что они вместо того чтобы затушевать, только выдвинули на первый план, сделали явными и кричащими все те многие недостатки, которыми изобилуют драмы Ал. Блока и которые, может быть, до спектаклей не были видны или не сознавались, но это особенно потому, что они уничтожили весь трагизм этих пьес, балаганная форма которых должна только его обострять. Так оно и было в первой постановке того же В. Мейерхольда пьесы «Балаганчик» в театре В. Ф. Комиссаржевской 31 декабря 1906 г. Вот как вспоминает об этой постановке г. Сергей Глаголь в книге «В спорах о театре»: «Сразу и глубоко почувствовался трагизм всего происходящего на сцене, и балаганная форма этих трагических переживаний точно еще больше обострила их восприятие…» и дальше: «В результате впечатление от “Балаганчика” было для меня самым сильным, какое я вынес из театра за все последние годы» (с. 62 – 63). Он же высказал уверенность, что «другая загадочная драма Ал. Блока, “Незнакомка”, в руках того же Мейерхольда… может развернуться в очень сильное художественное сценическое создание» (с. 65). Но, конечно, это может случиться только при сохранении трагизма, только при полной вере в трагичность и важность тех переживаний, что даны в драмах. И этот трагизм дороже комизма и иронии приемов, ибо для самого Ал. Блока он и есть то, ради чего пьесы написаны. Он сам рассказал о том, как свершается повествуемое в его пьесах, для чего «характерна необыкновенная острота, яркость и разнообразие переживаний». Ал. Блок рисует с большой силой ту картину, которая предстоит его взору: «Миры, которые были пронизаны золотым светом, теряют пурпурный оттенок; как сквозь прорванную плотину, вливается сине-лиловый мировой сумрак при раздирающем аккомпанементе скрипок и напевов, подобных цыганским песням». И дальше: «Мятеж лиловых миров стихает. Скрипки, хвалившие призрак, обнаруживают наконец свою истинную природу: они умеют громко рыдать, рыдать {289} помимо воли пославшего их» и т. д. (статья «О современном состоянии символизма», «Аполлон», 1910, № 8, с. 21 – 30). Между тем ничего этого не было передано. И понятно почему, если мы не вправе допытываться, прочувствовали ли ставившие пьесу весь ее трагизм, поверили ли, как сам автор, что в ней отразились не только чувства одной души, но судьбы целого мировоззрения, судьбы поэзии и России, то мы не можем не утверждать, что лишь стремление передать этот трагизм может дать верный тон, а не нотки комических, балаганных приемов. Но лишнее внимание к последним погубило душу драмы.

Другие недостатки были не менее существенны и тем более поразили и огорчали, что они являлись там, где г. Мейерхольд именно приучил к особенной преобразовательности. Вся внешняя сторона спектакля была неудачна. Вместо декораций Врубеля (о котором говорит Ал. Блок) и вместо скрипок были военный оркестр и какие-то жалкие, убогие занавески да плохенькие костюмы (лишь некоторые в «Балаганчике» были хороши). Одни актеры были в цветных париках, другие — в своих волосах, некоторые же даже щеголяли в своих собственных платьях. Очень плохи были слуги просцениума, совершенно не дисциплинированные, и вовсе не поставлены были сцены масок. Не лучше были исполнители и главных ролей, хотя и были здесь актеры с именами (выделить все же надо прекрасную г‑жу Фетисову в сцене кабачка, замечательную по основному тону, по общему рисунку и отдельным деталям; пластичную Незнакомку — г‑жу Филаретову, технически, однако, неготовую; технически безукоризненную по голосу г‑жу Веригину и прекрасный, легкий голос бестемпераментного актера г. Голубева).

Итак, задача если и решена, то неудовлетворительно. Возможность примитивного театра доказана, но его чары не выявлены. То ценное, что может быть сохранено от спектаклей, увы, не ново. Амфитеатральный античный театр лучше нынешних «бальных» зал; одинаковость света на сцене и в публике таит громадное очарование, уже использованное не раз (например, в «Дон Жуане» на Александринской сцене); прекрасен, наконец, замысел обильных занавесей, но выполнен он был очень нехорошо. Мы представляем себе, если бы занавеси были красивее и громаднее, все волшебство их колебания, подымания и опускания. Но, кажется, и они не вполне оригинальны и навеяны постановкой «Пизанеллы» Д’Аннунцио в Париже того же г. Мейерхольда.

## **{****290}** Редакция Несколько слов по поводу постановки лирических драм Александра Блока «Незнакомка» и «Балаганчик» в аудитории Тенишевского училища 7 – 11 апреля 1914 года «Любовь к трем апельсинам», 1915, № 1 – 2 – 3

В некоторых из рецензий, посвященных постановке пьес Александра Блока, указывалось, что при инсценировке их мы главной целью имели показать, как играли актеры commedia dell’arte[[349]](#footnote-60), или «хотели приблизить грезу поэта восприятию зрителя» при помощи «забытых форм старого театра, в рамке былой итальянской сцены»[[350]](#footnote-61), или приняли «за образец постановки формы старинного итальянского театра с его слугами просцениума, на глазах у зрителя переставляющими реквизит, приносящими и уносящими все необходимое, и со всеми особенностями примитивной сценической техники»[[351]](#footnote-62). Указывалось также, что эти спектакли были показательными спектаклями Студии Вс. Мейерхольда.

Не усматривая во всех отзывах возражений нам по существу, мы, однако, обязаны указать, что постановка «Незнакомки» и «Балаганчика», с одной стороны, не была показательной постановкой Студии Вс. Мейерхольда (спектакль устраивала не Студия, а редакция журнала «Любовь к трем апельсинам») и, с другой стороны, инсценировка пьес А. Блока лежала вне сценических приемов commedia dell’arte. Просцениум, его слуг, подвижные пратикабли, гротесковую бутафорию и т. п. можно встретить не только в театрах итальянской импровизационной комедии, но, например, и в театре Мольера, и у испанцев XVII века, и в бродячих труппах английских комедиантов, и в японском театре.

Что же касается commedia dell’arte, о ней не может быть речи, если нет налицо четырех основных масок, импровизации и традиционной актерской техники[[352]](#endnote-292).

## **{****291}** Ю. С. <Ю. В. Соболев> Лермонтовский спектакль Литературного фонда[[353]](#endnote-293) «Аполлон», 1915, № 2

Прозрачная, почти схематичная драма Лермонтова «Два брата» до сих пор не утратила своей театральной силы. По непостижимой небрежности театра, произведение, написанное, вероятно, в 1836 году, впервые появилось на сцене в 1915 году, на спектакле памяти поэта, устроенном Литературным фондом. Сдержанная и простая постановка Вс. Мейерхольда задумана в стиле драмы и не осложняет лишними подробностями стремительность действия, летящего к неизбежной катастрофе. Верный тон исполнению дает первая сцена приезда Юрия, поставленная в бесхитростном стиле прежнего театра, с несложными мизансценами и немногими переходами. Пустота барских хором, внушительных и неуютных, удачно передана в первой декорации А. Я. Головина. Слабее отражена Головиным бездушная нарядность квартиры Литовских. Жеманная гостиная Веры и проходная диванная в помпейском стиле недостаточно выразительны. Жуткое свидание двух братьев с Верою в третьем акте происходит в пустынном, мертвом зале с маленькими странными хорами, с массивной дверью, от которой идет вниз несколько ступеней, с уходящей вглубь узкой галереей, в которой лунный отсвет падает на заколоченные ставнями окна, с пленительной, фантастической винтовой лестницей, откуда таинственно спускается легкий силуэт трепещущей Веры. Заброшенность большого пустого зала дает жуткий фон ночному объяснению с Верой, и страх ее в этой мучительной тишине сильнее ощущается зрителем.

Драма Лермонтова, как произведение настоящего театра, требует от исполнителей большого темперамента и художественной искренности — качеств, доступных лишь крупным талантам. Неопытный г. Константинов в центральной роли Александра Радина был так связан новыми для него техническими требованиями сцены, что не мог быть искренним. Судить о молодом артисте, слишком рано выступившем в ответственной роли, пока невозможно.

Ровная мрачность Александра создавала слишком резкий фон для Юрия. Два брата — два лика одной и той же души до и после катастрофы. Александр, с детства обреченный на злобу и зависть, ранее совершил тот путь, по которому суждено пройти доверчивому, {292} еще сохранившему чувствительность Юрию. Борьба Александра за любовь Веры, за свою последнюю надежду примирения с жизнью, его мука и отчаяние дают как бы вторую трагическую мелодию, на фоне которой разыгрывается трагедия Юрия, трагедия первого разочарования и первого раскаяния. Эти две трагические мелодии, сплетаясь и борясь, создают изумительную гармонию. Отсутствие драматических оттенков у Александра неизбежно отразилось на исполнении Юрьевым роли жизнерадостного Юрия. Внутреннее перерождение Юрия, превращение доверчивого и сияющего радостью юноши — в будущего Печорина не ощущалось в исполнении. Но были живописные моменты, как появление смеющегося Юрия в эффектно застегнутом на одну нижнюю пуговицу мундире. Обаятельная, сияющая внешность, отлично задуманный рисунок интонаций и благородный стиль игры дали Юрию красивые общие очертания.

Хрупка и трогательно-бессильна Вера Лиговская, — основную черту ее души г‑жа Коваленская видит в безвольной покорности обстоятельствам, в неспособности к борьбе и к ярким желаниям. Гордый темперамент Веры, не позволяющий ей идти на уступки, ее страстность, заставляющая отдаваться порыву, и внутреннее сознание своей вины, которое дает ей духовную победу в последней сцене с мужем, превратились в исполнении артистки лишь в трогательную женскую слабость. Но толкование проведено г‑жою Коваленскою с художественной законченностью, и образ Веры вышел живым. Облик ее, нежный и хрупкий, внушает тихую жалость.

Визгливый и подпрыгивающий князь Лиговский, смешной и страшный в своей злобе на жену, кажется еще отвратительнее рядом с тихой, погруженной в свою внутреннюю думу Верой. Горин-Горяинов всегда идет в своем творчестве от внешнего к внутреннему. Целый ряд технических, придуманных трюков и жестов, как комический жест, которым он встречает у себя Александра, суетливая беготня в первом акте или потряхивание палочкой в сцене, когда старик Радин сообщает ему о прежней любви Веры и Юрия, множество мелких подробностей исполнения создают общее впечатление ничтожества и пошлости князя Лиговского, воплощения столь ненавистного Лермонтову «света».

Мягко и просто ведет сцену с Лиговским В. Н. Давыдов, заставляя ощущать поэзию отгорающей старческой жизни.

Балетный дивертисмент, которым закончился спектакль, был связан с именем Лермонтова. Воплощение поэтического описания в реальных формах почти всегда обречено на неудачу. Попытка составить балет из лермонтовского стихотворения «Сон» оказалась {293} слишком трудной и, несмотря на участие г‑жи Карсавиной, впечатления произвести не могла. Лежащий в течение всего балета на авансцене труп, появляющийся за отлично видимым тюлем; танцовщицы в балетных тюниках на фоне темной декорации из «Евгения Онегина» с единственным стулом для «сна» балерины; комическая сцена, когда балерина, ломая руки, подходит почти вплотную к лежащему за тюлем трупу и, протягивая руки вдаль, почти его касается, — все это мало соответствует образам Лермонтова. Так же мало походила на лермонтовскую Тамару г‑жа Фокина в прекрасно задуманной г. Романовым и с большим энтузиазмом исполненной лезгинке. Страстный и резкий танец г‑жи Фокиной был мало похож на рисующуюся воображению воздушную, полудетскую резвость счастливой Тамары.

В концертном отделении исполнялись романсы, написанные на слова Лермонтова. Таким образом интересный спектакль Литературного фонда отразил мечту Лермонтова в драме, музыке и танце.

## К вечеру Студии 12 февраля 1915 г. Отзывы ежедневной печати и замечания редакции журнала Доктора Дапертутто[[354]](#endnote-294) «Любовь к трем апельсинам», 1915, № 1 – 2 – 3

Онегин[[355]](#endnote-295). Академия мертвого искусства (Студия В. Э. Мейерхольда. — Спектакль 12‑го февраля). («Бирж, ведом», (веч. вып.) 13 февраля 1915). Студия В. Э. Мейерхольда — оригинальное учреждение. Это как бы театральная школа, но в ней обучают мертвому искусству[[356]](#footnote-63). Представьте себе школу языков, в которой преподавались бы только мертвые языки — латинский, греческий и санскрит. Такова театральная школа Мейерхольда[[357]](#footnote-64). Г. Мейерхольд и его ближайший сотрудник В. Н. Соловьев обучают своих прихожан сценической технике итальянского уличного театра XVII и XVIII столетий[[358]](#footnote-65).

{294} Это был театр импровизации, в котором актеры, прикованные к традиционным сюжетам и скованные традиционными условностями, творили комедию dell’arte. Нет никакого сомнения в том, что это был превосходный театр, выдвинувший прекрасных актеров. Предание донесло до наших времен имена знаменитейших Труффальдинов, Бригелл, Панталонов и Тарталий. Они владели толпою так же, как нынешние властители сцены. И вызывали такие же восторги. Искусство старинного театра было наполовину искусством пантомимы[[359]](#footnote-66). Она была понятна всем — итальянская пантомима и не нуждалась ни в аргументе, ни в легенде. В ней, в зачатке, заключался весь будущий «разговорный» театр, в ней заключался целиком Мольер[[360]](#footnote-67). Психологический театр, встреченный эпигонами комедии dell’arte презрительною кличкой «la commedia flebile», плаксивого театра, убил театр предустановленных характеров и предустановленных положений[[361]](#footnote-68). Пантомима умерла[[362]](#footnote-69), и у актеров нового театра атрофировались весьма ценные качества «комедианта» былых времен: гибкость, симпатичность[[363]](#footnote-70), пластичность, искусство выразительного жеста, мимика. В фото-сценическом ящике современного театра импровизация сделалась невозможной. И если актер старинного театра напоминал Эолову арфу, — актера современного театра можно сравнить только с граммофоном. В середине XIX века плоскость современной этому периоду живописи вызвала тягу назад, к примитивам. Такая же революция произошла, уже в нашем веке, с набившим всем оскомину реалистическим театром. Наиболее чутких деятелей сцены потянуло назад, к театральному примитиву[[364]](#footnote-71), к фабулическому театру Гоцци и к еще более раннему — театру dell’arte.

{295} Воскрешению сценической техники этого театра, его либретто и его духа посвятила себя студия, руководимая г. Мейерхольдом. Вне этого г. Мейерхольд не обучает, по-видимому, ничему[[365]](#footnote-72). Оттого так и похожа его театральная школа[[366]](#footnote-73) на школу языков, в которой преподаются одни лишь мертвые языки. Оттого, присутствуя на спектаклях учеников г. Мейерхольда, не знаешь, актеры ли это работают над развитием своих сценических даров или исполнительные и способные любители балуются по масленичному времени стариной.

В пределах задачи, которую ставит себе студия г. Мейерхольда, она сделала довольно много. Разыгранная пантомимой сцена мышеловки в трагедии «О Гамлете, принце датском» доказала, что даже столь тесно связанные со словом переживания могут быть восприняты актером и внушены зрителю мимически. Обставлено было действо о Гамлете самым простым образом, — почти никак не обставлено, — и тем не менее драматическое впечатление было достигнуто. В других пантомимах, героем которых был присяжный арлекин студии, г. Нотман, прелесть комедии dell’arte была воскрешена только очень приблизительно[[367]](#footnote-74). Под видимой импровизацией чувствовался пот многократных репетиций[[368]](#footnote-75), и ферула учителя невидимым дамокловым мечом висела над эстрадой. Наивность и непосредственность передачи и восприятия, представлявшие главную прелесть уличного итальянского театра, испугались лощеных стен зала отрелеров. Была игра, но не было настроения игры. Так играют дети, когда они играют по приказанию, да еще в умную игру, придуманную образованным педагогом. Г. Мейерхольд делает в своей студии интересное дело. Это не театральная школа в общепринятом значении этих слов. Это — театральная лаборатория, в которой в союзе со своими учениками г. Мейерхольд ищет утраченный почти два века назад рецепт философского камня. Это очень интересное дело, и если кроме академии г. Мейерхольда его ученики посещают и другую какую-нибудь театральную школу[[369]](#footnote-76), они выгадывают вдвойне. Я уважаю {296} бесполезные труды — составление гороскопов, сизифов труд, искание решений для квадратуры круга и для трисекции угла. Труды г. Мейерхольда так же бесполезны и так же почтенны. Ведь бесполезность — основной атрибут искусства.

Ар‑н[[370]](#endnote-296). Школа и Студия? (Экзаменационные спектакли класса г. Юрьева и Студии г. Мейерхольда). («Бирж, ведомости» (веч. вып.) 1 марта 1915 г.).

… В ином положении оказывается Студия. На ней лежит яркая печать индивидуальности преподавателя и его художественных увлечений. У нас была уже студия г. Евреинова в эпоху его увлечения монодрамой и босоножием. Недавно выставляла свои труды студия гг. Мейерхольда и Соловьева вечером интермедий и пантомим. Печать отнеслась очень строго к этой «академии мертвого искусства». Я не разделяю строгого суда над артистической затеей вечно ищущего и всегда хорошо увлекающегося своими заданиями г. Мейерхольда. Я не могу сказать, чтобы результаты работы его студии были отрицательны. Труды Мейерхольда разделял с ним знаток дела г. Соловьев, «мэтр сцены», много поработавший над историей театра излюбленной им эпохи commedia dell’arte, и труды двух мэтров не пропали даром. Вечер студии был интересен. Перед зрителями шумела, смеялась, веселилась, кричала, металась по сцене и залу веселая банда молодых комедиантов. Минутами казалось, что луч солнца брызнул под хмурые крыши наших унылых зданий. Чувствовалось увлечение работой и игрой; были налицо и таланты: Бочарникова, Дзюбинская, Ильяшенко имеют много данных для сцены; была превосходная, стильная Гертруда, мимическую роль которой исполнила с опытностью настоящей артистки г‑жа Вишневская, но у всех (кроме г‑жи Вишневской) чувствовался недостаток техники, школы и в мимике, и в жесте, и в читке. То, что намечено было в стиле увлечений гг. Мейерхольда и Соловьева, было разыграно неплохо, — интересно, занимательно, как новизна; но два года работы… это слишком много для молодежи, которую нужно выпустить для современного театра с его весьма разнообразным репертуаром[[371]](#footnote-77).

Студия г. Мейерхольда дала подвижность, живость движений, размяла наше косное, застывшее тело, но и только: этого мало, школа может дать больше, и студия заменить ее не в силах[[372]](#footnote-78); {297} она — только часть целого, и, как бы ни были талантливы руководители студии, к театральной карьере они еще не готовят молодежь… В этом опасная сторона увлечения неизбежно односторонними задачами Студии…

См. — Репетиция в Студии г. Мейерхольда. («Бирж. ведом.» (веч. вып.) 10 февр. 1915 г.). 9 февраля избранная публика имела возможность посмотреть репетицию долгое время подготовлявшегося г. Мейерхольдом спектакля, назначенного на 12 февраля. Как у нас уже сообщалось, программа спектакля совсем особенная. Мейерхольд и теперь стремится воссоздать итальянскую commedia dell’arte[[373]](#footnote-79), и по сравнению с прошлогодней постановкой «Незнакомки» г. Блока он делает большой шаг вперед[[374]](#footnote-80). Зрелище, какое он дал, подкупало своею красочностью и пестротою, разнообразием, наивностью, рождающей улыбку. С самого начата в это настроение ввела примитивно-забавная интермедия Сервантеса «Саламанкская пещера». Ее преимущество перед обычными постановками этого жанра — в совершенной ясности и округленности забавной фабулы о том, как муж, нежданно вернувшийся домой, застал у жены гостей, а чужая находчивость превратила их в дьяволов. За эту-то простоту и за живой юмор Островский и перевел милый пустячок, — надо ли говорить, — прекрасным языком[[375]](#footnote-81). Программа вечера очень обширна, может быть, даже в некоторый ущерб спектаклю, который по существу своему должен быть легким, воздушным, ласково развлекающим. Хорошенькие лица юных актрис и танцовщиц, озорная шаловливость юношей, пестрые костюмы пажей, арлекинов, гризеток[[376]](#footnote-82), персонажей из маскарада, мягкая струнная[[377]](#footnote-83) музыка, старинная рамка, в какую вставлены номера, — все это настраивало зрителя светло и благожелательно. Молодежь была молода и шаловлива, что от нее и требовалось. Искусство, конечно, не повернуть на этот путь, да этого едва ли кто и хочет. Но рядом с рекою господствующего искусства почему бы и не течь веселым весенним ручьям?

А. Ш‑ч[[378]](#endnote-297). Театральные алхимики (Студия В. Мейерхольда). («День», 15 февраля 1915 г.). Высшие ценности создаются не ретортными {298} опытами в студиях, а проявлением живого природного таланта и вдохновенного творчества души[[379]](#footnote-84). И если алхимические[[380]](#footnote-85) искания привлекают наше сочувственное внимание и интерес, то не в силу веры и конечный их результат, а лишь из уважения к вложенному в них проникновенному труду и из признания возможности попутных счастливых случайностей, могущих быть полезными в настоящей и плодотворной работе[[381]](#footnote-86). Вот именно с таким упорным алхимическим трудом и с такими счастливыми случайностями, им рожденными, пришлось нам вчера столкнуться в ласково-приветливом зале на Бородинской улице. Анализу непосвященных глаз открылись вчера все, собранные воедино, достижения главы русской театральной алхимии Мейерхольда. Первое впечатление поражает. Это легкое, грациозное отступление от всех традиций театра[[382]](#footnote-87) кажется таким естественным и приятным, эти гойевские[[383]](#footnote-88) движения и позы в сервантесовской интермедии кажутся такими изысканными и в то же время уместными, эти архаические приемы буффонады такими современными, что вся эта эпизодическая, капризная «студия» на мгновение начинает казаться каким-то большим, важным и нужным театром. Но мгновение быстро улетает. Во всех следующих за «Саламанкской пещерой» этюдах, пантомимах, интермедиях, рисующих итальянский народный театр XVIII века[[384]](#footnote-89), столько нарочной наивности, столько надуманной беспретенциозности, столько неискренней примитивности, что все эти бешеные фарандолы[[385]](#footnote-90), арлекинские ужимки, сентиментальные фантасмагории остаются бесконечно далекими от чаяний и волнений зрителей. Они начинают понимать, что демонстрируемое золото не выдержит химического анализа и ценностью своей не оправдывает затраченного на него труда. Правда, оно сияет моментами ярко. Транскрипция Гамлета в {299} пантомиму прямо обаятельна в своем парадоксе, пластичность отдельных фигур совершенно исключительна по изысканности, а единичные детали доносят до нас аромат цветов «галантного» века. Но узаконенной пробы театрального искусства на все эти интермедии, этюды и пантомимы поставить все же нельзя[[386]](#footnote-91). Исполнителями всех этих capriccio явились молодые актрисы и актеры, неопытные, почти любители. Средь них выделялась г‑жа Дзюбинская, нежно-пластичная, с намечающимся гибким и трогательным дарованием. Премьер г. Нотман только приятен.

Любовь Гуревич. 1‑й вечер Студии Мейерхольда. («Речь», 15 февраля 1915 г.). В своих теоретических и практических исканиях последних пятнадцати лет Мейерхольд крепко держался за одну мысль: театр не должен быть реалистическим. Реалистический, даже неореалистический тонко-художественный театр Мейерхольд отвергал[[387]](#footnote-92) с упорством фанатика, впадая в ту же односторонность, какую проявил бы, например, в литературе любитель фантастической поэзии, отвергнув творчество Толстого.

Его беспокойная душа, ярко отразившая на себе черты эпохи, которой он принадлежит, — с сильным уклоном к рассудочности, с характерным для декаданса тяготением к экзотическому, острому, к тому, что не похоже на «пресную» действительность, на слишком привычную современность, — не является, в глубоком смысле этого слова, творческою душою[[388]](#footnote-93). В своей художественной деятельности Мейерхольд почти всегда исходит не из непосредственных внутренних озарений и творческих обретений, а из чисто умственных формулировок[[389]](#footnote-94) — зачастую, правда, смутных, ибо теоретиком он не рожден[[390]](#footnote-95). В своих художественных поисках, нащупывая для театра то, что отвечало бы его модернистическим вкусам, он в последние годы усердно ворошил историю сценического искусства, заимствуя у «старинного» театра те формы его — арлекинаду, commedia dell’arte, пантомиму[[391]](#footnote-96), — которые, по многим {300} причинам, вышли из употребления в «культурном», общепризнанном театре и лишь с трудом, можно сказать — искусственно, вновь прививаются к нему, хотя в народных зрелищах всех стран и продолжают сохранять свою силу. Это стремление возродить многие виды искусства, утраченные нашей интеллигентской художественной культурой[[392]](#footnote-97), характерно не для одного только Мейерхольда, а для всего современного искусства, и нельзя не чувствовать, что это движение может, действительно, обогатить нашу художественную жизнь. Но нельзя забывать и того, что невозможно так просто, «извне», путем заимствования из старины или из народной жизни, восстановить для интеллигента-исполнителя и интеллигента-зрителя[[393]](#footnote-98) утраченные ими формы искусства[[394]](#footnote-99), а нужно, чтобы в душе исполнителя и в душе зрителя вновь ожили те чувствования, те свойства, из которых вытекали особенности утраченных художественных форм, и чтобы народились соответственные таланты.

Первый спектакль Студии Мейерхольда естественным образом поднял в душе все эти мысли. Человек, одаренный каким-либо художественным инстинктом, не может не почувствовать, что многие элементы сценического искусства, отброшенные патентованным «серьезным» театром, но сохранившиеся в народном балагане, в цирке, на открытой сцене, заключают в себе источник живейшей художественной радости.

И сидя на спектакле мейерхольдовской Студии, глядя на развеселую, хотя и не оригинальную интермедию Сервантеса[[395]](#footnote-100) (у Сервантеса есть лучшие интермедии) в красочном балаганном исполнении, а затем на этюды пантомимы, с танцами и акробатическими выходками, я думала: «Это могло бы быть очаровательно, если бы только было хорошо исполнено».

Есть настоящая художественная красота во внешней стороне этого спектакля и прежде всего в несменяющихся для разных этюдов пантомимы костюмах исполнителей — коричнево-красных с {301} оранжевой и зеленой расцветкой для мужчин, черных с брусничным и оранжевым — для женщин[[396]](#footnote-101).

Есть прелесть в этих быстрых, свободных движениях под музыку — в стремительном беге и через всю залу, по проходам между стульями зрителей, в ловком вскакивании снизу вверх на эстраду, в легком спрыгивании, в калейдоскопическом вращении сложных фигур массового танца.

Но среди молодых артистов, очевидно, немало упражнявшихся в этом направлении, замечаются лишь большие или меньшие способности, а настоящих талантов не чувствуется — ни в области танца, ни в области мимической изобразительности. У многих далеко еще не развита ритмика, другие — не на высоте относительно быстроты и изящества движений. Невольно вспоминались, в виде параллели, очаровательные ученицы Айседоры Дункан[[397]](#footnote-102). При исполнении интермедии Сервантеса, в котором было кое-что удачное, истинно комическое в смысле гримов и жестикуляции, — некоторые артисты явно задерживали темп игры. Мимика почти у всех напряженная, у многих надуманная и художественно неправдивая, особенно там, где само содержание пантомимы носит серьезный драматический характер, как, например, в поставленных в виде пантомимы сценах из шекспировского «Гамлета»: такую мимику можно видеть у артистов любого провинциального театра. И это понятно, ибо какою силою творческого, аффективного воображения нужно обладать, чтобы проникнуть в суть того, что переживается действующими лицам[[398]](#footnote-103) и найти для нее, в одной только мимике, без посредства слова, правдивые исчерпывающие выражения! А для развития эффективного воображения Студия Мейерхольда не нашла и, по-видимому, даже не искала своих путей. Между тем вне такого развития артист сцены всегда принужден будет — поскольку его не выручает исключительная природная одаренность — либо сойти на банальную мимику по готовым театральным образцам, либо вымудривать у себя какую-то сомнительную оригинальность изобразительных средств при посредстве {302} рассудка. И ученики Мейерхольда все время сбиваются то на одно, то на другое. В самом содержании большинства поставленных пантомимных этюдов чувствуется постоянно уклон то в сторону подражания старинным сюжетам европейского театра, то в сторону рассудочности[[399]](#footnote-104). Пантомима, если она не построена на очень простых, знакомых зрителю мотивах, которые являются путеводною нитью в расшифровке разных сложных изобразительных движений и жестов, вообще требует пояснительного текста, что и указывает на несовершенство ее как самостоятельного вида искусства. Пантомима же, сочиненная современным человеком, с его внутреннею сложностью, индивидуальною утонченностью, нецельностью и рассудочностью, не может не быть вдвойне мудреною, и на спектакле мейерхольдовской Студии это отсутствие эмоциональной примитивности и общедоступности в самом сюжете пантомим, при недостаточной убедительности и силе выразительных средств исполнителей, утомляло зрителя. Он переставал следить за содержанием исполняемого, а следовательно, и оценивать художественность самого исполнения[[400]](#footnote-105); он видел перед собою сложную кабалистику каких-то условных жестов и любовался только игрою красочных пятен на сцене и на ковре перед сценою, стремительностью движений, акробатическою ловкостью некоторых прыжков и вывертов, гибкостью и грацией отдельных молодых тел, красотою некоторых удачно найденных фигур массового танца. И снова и снова думалось: все это могло бы быть прелестно, увлекательно для каждой художественно-впечатлительной души, если бы тут было больше соответствия между замыслом и средствами исполнения, если бы побольше богатой эмоциями художественной непосредственности и простоты и не столько мудрящей рассудочности — словом, если бы перед нами были настоящие яркие таланты, рожденные для воскрешения этого вида искусства, в котором сливаются и переливаются элементы изящного акробатизма, танца и драмы.

Зигфрид. Эскизы («Петр, вед.», 14 февраля 1915 г.). Третьего дня мне довелось присутствовать на бесконечно интересном спектакле. Дело происходило в Студии Вс. Мейерхольда, этой лаборатории новых сценических возможностей. До сих пор мы только {303} слышали о том, что талантливый, одаренный высшей мерой художественного вкуса режиссер Александринского театра производит там какие-то весьма своеобразные опыты. Но в минувший четверг, на первом вечере Студии, происходившем в чрезвычайно подходящем для всякого рода интимных представлений новом зале инженеров путей сообщения, мы увидели результаты этих опытов: нам были показаны интермедии, этюды, пантомимы, мы были введены в атмосферу нового сценического мастерства, оригинального, заманчивого, так бесконечно непохожего на все то, что мы обыкновенно видим на театре. Не было никаких кулис, рампы, софитов, суфлерских будок, весь безудержно сложный современный сценический аппарат отсутствовал: налицо имелась лишь эстрада с одною дверью посредине и двумя боковыми лестницами в зал и просцениум, очерченный полукругом синевато-синего сукна на полу зала, так что помещавшиеся по бокам передние зрители могли после похвастаться, что они, по древнему обычаю, сидели с ногами на просцениуме.

В такой обстановке были разыграны сначала «Саламанкская пещера», интермедия Сервантеса, единственная пьеса спектакля со словами, причем весь план ее постановки принадлежал В. Н. Соловьеву, ближайшему помощнику Мейерхольда, а затем целый ряд пантомим[[401]](#footnote-106). В стиле последней были проведены даже две сцены из «Гамлета»: «Мышеловка» и «Офелия»; обе произвели очень хорошее впечатление, особенно вторая, благодаря Бочарниковой, которая в экспрессивной пластике своего тела сумела с большой тонкостью выявить всю смуту души несчастной дочери короля[[402]](#endnote-298). Вообще результаты, достигнутые Студией, весьма удачны. Форма почти везде интересна… Если не везде она богата содержанием, то в том, быть может, повинен материал, недостаточно гибкий и не обладающий тем внутренним горением, которое составляет основной признак таланта и одно только может одухотворить форму. Временами, например, там, где должно было быть смешно, необходимое впечатление не достигалось потому, что смеха не было в данный момент в самой душе актеров, или «комедиантов», как величает их афиша Студии. Ритм тела шел навстречу заданию, но, очевидно, недостаточно развивался для того, чтобы заставить проснуться в душе соответствующие струны.

И все-таки это было очень интересно, в особенности как опыт воспитания артистической молодежи в строгих формах сценической пластики, что вообще составляет слабое место нашего театра {304} Если актерам, обучавшимся в Студии Мейерхольда, и не придется никогда после во время службы в настоящем[[403]](#footnote-107) театре играть пантомимы, то все-таки эта пластическая подготовка даст им очень много в смысле облегчения подходов ко всякой трактовке роли. Ритм есть основа сценического искусства, если в представлении о последнем исходить из требований строгой художественности, и для того, чтобы осветить истинным светом каждый сценический персонаж, чтобы передать в ярких красках все его душевные переживания, достигая наибольшей убедительности для зрителя, надо прежде всего найти правильный ритм своего тела, который дальше подскажет и все наиболее утонченные оттенки речи, — безразлично, будет ли она обычной словесной в драме и комедии или построенной на музыкальной основе, как в опере. Справедливость сказанного никто не доказывает с большей бесспорностью, чем Шаляпин. Проследите только за ритмом его тела в Сусанине, Олоферне и Базилио — трех ролях, имеющих минимальное количество точек соприкосновения между собою[[404]](#footnote-108).

Но, помимо всех этих соображений, вечер пантомим Мейерхольда навел на некоторые другие мысли. Ну хорошо, вот люди работают в оригинальных приемах сценического мастерства, — а дальше что? Практический результат какой? Его предсказать очень трудно. Лично я, сидя на этом вечере, вспомнил почему-то слова одного из героев горьковского «На дне», Сатина: «… надоели мне все человеческие слова, все ваши слова надоели». Этот афоризм, в сущности, приходится как нельзя более кстати. Когда в театре со сцены говорят глупости и пошлости, выдавая за искусство, безумно хочется, чтобы театр онемел. А немой театр — это пантомима. Все согласны с тем, что театр переживает кризис. Но его кризис образовался потому, что наступил кризис драматургии, неспособной стать выше пустых слов[[405]](#footnote-109). Создался тупик, откуда необходимо выбраться. Вот такие люди, как Мейерхольд, и ищут выхода из темноты к свету. Их немного. Для большинства же театральных деятелей только и есть свету в окне, что аншлаг у кассы: «Билеты все проданы», живому, бодрому, яркому искусству этим лишь роется темная могила…

Зин. Л[[406]](#endnote-299). Аромат старины (1‑й вечер Студии В. Э. Мейерхольда). (Обозрение театров, 14 февраля 1915 г.). Вы вошли в старый вековой парк… Или же вам посчастливилось попасть в стариннейший, {305} давно запущенный, повитый легендами замок… Вы остановились пред вновь открытой картиной старого мастера или же слышите мелодию менуэта, звук клавесина[[407]](#footnote-110)… Вы умиляетесь! Разве нет? Если вы хоть сколько-нибудь лирик, вы любите все то, в чем эта старина проявляется. Первый вечер Мейерхольда мог вызвать либо недоумение, либо умиление. Несомненно, что у г. Мейерхольда во сто раз больше врагов, чем друзей, но самый заклятый враг его начинаний должен будет признать, что В. Э. — беспокойный человек в наилучшем смысле этого слова. Он ошибается, он ошибается каждый день и на каждом шагу, но даже в ошибках своих являет нам образцы пламеннейшей любви к искусству, в котором, согласно древнейшему мифу, нашел вторую половину своей души. Вчера он воскресил на наших глазах средневековых комедиантов[[408]](#footnote-111). Часто во время действия я с любопытством следил за выражением лица зрителей и повсюду видел улыбки. Иногда только иронические усмешки. Было забавно! Но ведь это-то и нужно было. Ведь к этому и стремились авторы и комедианты XVI и XVII вв. Философских заданий не было в пьесах, пантомимах и интермедиях того времени. Не знаю, на каком именно языке понятия «актер» и «фокусник» выражаются одним и тем же словом[[409]](#footnote-112). Комедиант средневековой пьесы был и актером в нашем смысле слова, и фокусником, и акробатом. Ему вменялось в обязанность развлечь, иногда напугать, но больше рассмешить почтенную публику. Только это! В представленных вчера пантомимах и этюдах было чрезвычайно много элемента развлечения. Студия составлена из интеллигентных сил, чувствующих стиль эпохи. Любовь к делу дает себя знать как в общем, так и в частностях. Успех, выпавший на долю исполнителей и В. Э. Мейерхольда, — вполне заслужен. Несмотря на некоторое однообразие представления, все фрагменты оставили прекрасное впечатление. Наиболее сочувственно были приняты «Три апельсина», «Арлекин — продавец палочных ударов» и китайская пьеса «Женщина, кошка, птица и змея». Выделились: г‑жи Бочарникова, Ильяшенко и гг. Нотман и Щербаков. У г. Нотмана — интересные артистические данные. Намерение дать серию подобных вечеров можно от души приветствовать.

Л. К.[[410]](#endnote-300) В Студии В. Э. Мейерхольда («Петр. курьер», 10 февраля 1915 г.). Вчера днем состоялась генеральная репетиция первого {306} вечера театральной Студии, учрежденной прошлой осенью в Петрограде даровитым мэтром сцены и талантливым режиссером В. Э. Мейерхольдом. Вечер этот состоится в четверг, 12 февраля, а потому о подробностях его мы сообщим после спектакля. Теперь хочется лишь отметить, что разыгранные вчера комедиантами студии интермедии, этюды и пантомимы произвели прекрасное впечатление. Несмотря на кратковременное существование Студии, уже в настоящее время можно говорить о несомненно ярких, интересных достижениях ее руководителей. Заранее можно предсказать успех предстоящего вечера, особенно таким сценическим импровизациям, в духе итальянской commedia dell’arte, как «Уличные фокусники», «Две Смеральдины», «Три апельсина», «Астрологическая труба, или До чего может довести любовь к мэтру сцены» и фрагмент к китайской пьесе «Женщина, кошка, птица и змея». Интересно задумана также мимическая постановка «Трагедия о Гамлете, принце датском». Эта сцена оставляет сильное впечатление и говорит о том, что Студия нашла серьезных любящих искусство театра молодых «комедиантов» с резко выраженной творческой индивидуальностью. В этом отношении достойна также внимания пантомима «Арлекин — продавец палочных ударов».

<Без подписи>. «Комедианты». Вечер Студии В. Э. Мейерхольда. («Петроградская газета», 13 февраля 1915 г.). Вчера состоялся первый вечер Студии Вс. Мейерхольда.

Участвовавшие в «интермедиях, этюдах и пантомимах» тридцать учениц и семь учеников этого режиссера-новатора названы были в программе «комедиантами», а сам В. Э. Мейерхольд и его «помощник» В. Н. Соловьев — «мэтрами смены». Зал имел оригинальный вид: стулья были поставлены полукругом, со средним проходом и двумя боковыми, по которым в течение вечера ходили, бегали и даже носили друг друга на плечах «комедианты». Сцены, в общепринятом смысле этого слова, не было: она была заменена обыкновенной, довольно высокой эстрадой, с узким выходом посредине, задрапированным белой шелковой занавесью с изображением маски. Перед эстрадой находился просцениум, покрытый полукругом синего сукна. Декораций не было, были лишь в некоторых интермедиях и пантомимах «намеки» на них в виде небольших панно[[411]](#footnote-113), занавесей и тюля. Все «комедианты» были одеты в особые костюмы по рисунку А. В. Рыкова — цвета бордо, с золотыми полосами (напоминающие комедиантов старинных итальянских арлекинад), а «комедиантки» — в синие туалеты с цветными поясами[[412]](#footnote-114). После шедшей в начале вечера интермедии {307} Сервантеса «Саламанкская пещера», которая была, так сказать, «говорящей картиной», перед публикой прошел ряд интересных, по «специфической» постановке, этюдов и пантомим, в которых ученики и ученицы г. Мейерхольда показали высшую школу его мимико-драматической «дрессировки». Были поставлены пантомимы: «Уличные фокусники», «История о паже, верном своему господину, и о других событиях, достойных быть представленными», «Две Смеральдины», «Трагедия о Гамлете, принце датском» («Мышеловка» и «Офелия»), «Арлекин — продавец палочных ударов», «Три апельсина» (без них г. Мейерхольду, конечно, нельзя было обойтись), «Астрологическая труба, или До чего может довести любовь к мэтру сцены», «Жмурки», «Две корзины, или Неизвестно, кто кого провел» (две торговки с яблоками и вор) и фрагмент к китайской пьесе «Женщина, кошка, птица и змея». Уже по одним заглавиям можно судить, насколько трудно пересказать содержание всех этих «этюдов и пантомим»… Достаточно будет сказать, что задача, предложенная г. Мейерхольдом ученицам и ученикам, была многотрудная: им приходилось постоянно прыгать с эстрады на «просцениум» и обратно, бегать взапуски, разыгрывать настоящие «выходы клоунов и клоунесс» (как, например, в этюде «Две Смеральдины и Панталон»), с затрещинами, падениями на пол, ползаньем, влезанием под эстраду и даже… мимическим вырыванием зубов. Все это шло или в необычайно бурном темпе, или в почти «похоронном» (Гамлет, сцена сумасшествия Офелии), под аккомпанемент на рояле А. Ф. Малевинского, подобравшего как классические вещи Моцарта и Рамо, так и свои собственные импровизации. Около рояля сидел «сам» В. Э. Мейерхольд, стучавший маленьким молоточком по двум висячим звонкам, подавая этим знак к началу каждой пантомимы.

## Н. Тамарин Александринский театр. «Зеленое кольцо», пьеса в 4 д., соч. З. Гиппиус[[413]](#endnote-301) «Театр и искусство», 1915, № 8

Драма молодой души, не могущей примириться с разочарованием в родителях и с невозможностью воссоздать распавшуюся семью, драма юной идеалистки, убеждающейся в том, что жизнь близких ей людей мелочна, сера, нелепа, что любовь выродилась у них в привычку, сожительство, {308} в которых не осталось ни луча поэзии… Это всегда интересная и широкая тема!.. Попутно г‑жа Гиппиус хотела противопоставить унылой обывательщине отцов бодрую молодежь, грядущее поколение, у которого окрепло сознание, что «так дольше жить нельзя», что к опошлившимся отцам и к «погрузившимся в тину нечистую мелких помыслов, мелких страстей» молодым надо быть «милосердными», но самим жить иначе, побеждать кошмары жизни взаимопомощью, верить в торжество правды, стремиться к честной чистой любви, к доброй плодотворной работе. Союз «Зеленое кольцо» объединил большую группу молодежи и им с любовью и любопытством руководит «потерявший вкус» к окружающей жизни изящный, чуткий дядя Мика (г. Юрьев). Финочка Вожжина, подросток (г‑жа Рощина-Инсарова), страдая за свою пустую, но любимую мать (г‑жа Савина), живущую в унизительном союзе с грубым человеком, которым Елена Ивановна увлеклась и бросила мужа (г. Петровский), идеализирует в мечтах далекого отца. Финочка мечтает соединить вновь родителей. Но увы! Оказывается, что и у отца есть сожительница Анна Дмитриевна Лебедева (г‑жа Ростова), что и он оказался «как большинство». Разочарование едва не доводит Финочку до самоубийства, но на помощь приходит дядя Мика и влюбленная парочка: гимназист и гимназистка (г. Смолич и г‑жа Домашева). Эта парочка из союза «Зеленого кольца» решает, что «выкарабкаться» Финочке поможет союз и… фиктивный брак с дядей Микой. Конец неожиданный и неправдоподобный. Фиктивные браки 60‑х годов, помогавшие женщинам вырваться из клеток для общественного дела, понятны, но фиктивный брак как лекарство от разочарования жизнью совершенно непонятен и звучит искусственной выдумкой.

Г‑же Гиппиус не удалась психологическая обрисовка отца Финочки, его сожительницы, а также не обоснована в пьесе драма Финочки. Пьеса не показывает ничего гадкого в связи Вожжина и Лебедевой. Почему же такая драма для дочери? Несбывшаяся мечта о примирении родителей также никакой безысходности для Финочки не создает. Почему Финочке без фиктивного брака не «выкарабкаться»? Ведь такой брак своей фальшью создаст положение еще худшее, чем жизнь у матери, и ничего в ней не исправит. Понятнее было бы просто решение Финочки жить отдельно, тогда ни мать, ни отец не были бы огорчены предпочтением и скоро привыкли бы к разлуке, имея каждый свою личную жизнь, жизнь эгоистическую. Почему отец Финочки намеревается порвать со своей сожительницей, продолжая ее любить, хотя бы и любовью «второго сорта»?..

{309} Мотив — желание поселить у себя дочь, которой якобы нужна «чистая атмосфера», несостоятелен: никакой *грязи* — в союзе Вожжина и Лебедевой нет. Непонятны страдания Финочки за мать. Там есть житейские дрязги, но *грязи* опять-таки нет, а сплетни в гимназии — уже пережитое и не важное. Мать сама говорит, что хотя и несет «крест» нелегального союза, но по-своему «любит» и любима. А семейные дрязги Финочка увидела бы и при легальном воссоединении своих родителей; дряблость Вожжина и глупое легкомыслие его законной жены — отличная почва для дрязг. Лотерея же фиктивного брака заканчивает пьесу как deus ex machina, вдруг, ни с того ни с сего.

Акт с собранием «Зеленого кольца» очень живо написан. Милая молодежь симпатична в своих чистых порывах и светлых идеалах. Наивные юные речи о «материях важных» звучат порою юмористично; вопреки желанию автора, вышла гимназическая «игра в большие». Финочке гимназисты, конечно, помочь не могут, что и сам автор, видимо, чувствует, потому и развязывается узел столь странно…

Пьеса играется отлично. Г‑жа Савина создала художественный тип пустой, шалой женщины, не желающей стариться, позирующей своим «крестом», любящей дочь глупой любовью; у Елены Ивановны — Савиной все время, даже в ее истерике, вы видели какое-то жеманство, какую-то пошлость…

Очень хорош г. Петровский, дряблый Вожжин, у г‑жи Ростовой (Лебедева) бытовые сценки удались лучше, чем драматическая сцена, когда Вожжин говорит ей о разрыве. Тут, впрочем, автор не дал Лебедевой ничего, кроме слез, не показал нам и здесь ее обывательских черт, хорошо переданных г‑жой Ростовой в сценах беспокойства маменьки за сына, который бывал на непонятных для нее собраниях… Г. Юрьев умно сыграл скучную роль дяди Мики.

Г‑жа Рощина-Инсарова в роли Финочки проявила редкую искренность и глубину переживаний. Она заставляла забывать о психологических дефектах пьесы и роли; талант артистки искрился в ее то сдерживаемых, то по-детски вырывавшихся рыданиях, в сценах с матерью и отцом, когда меркли ее мечты и надежды.

Г‑жа Домашева была прелестной гимназисточкой, а ее объяснение в любви с товарищем (г. Смолич) прозвучало трогательно-чистым дуэтом.

Отлично слажена и сыграна сцена собрания союза «Зеленого кольца» (г‑жи Прохорова, Рашевская и др.).

Пьеса литературна, но смутна; «Зеленое кольцо» с фабулой и с {310} ролью Финочки связано искусственно… Автора вызывали после 3‑го акта, но после последнего раздалось шиканье, ибо конец совершенно несуразен.

## Victor «Стойкий принц» Кальдерона на сцене Александринского театра. Художественная идея постановки[[414]](#endnote-302) «Любовь к трем апельсинам», 1916, № 2 – 3

Основное содержание «Стойкого принца» — не в сложном драматическом конфликте и не в трагическом столкновении страстей, а в постепенном развитии лирического чувства, в росте и напряжении чисто эмоционального пафоса. Это эмоциональное содержание драмы определяется религиозным чувством инфанта Фернандо Португальского, «стойкого принца», страдающего за Христову веру. От благородного воодушевления рыцаря, борца за правду Божию, он переходит постепенно к религиозному сознанию мученика, отрекающегося от личного счастья, до конца принимающего страдание и унижение в этом мире, чтобы прославить свой народ и возвеличить «свет Христовой веры». В каждом из больших монологов Фернандо, с каждой ступенью развития его мучений, его отречения от жизни совершается перед нами его просветление, пока, наконец, он не является зрителю в венце мученика и спасителя, «сотэра»[[415]](#endnote-303) христианской Сеуты, в одном из храмов которой, сохраненных его стойкостью и терпением, он и будет покоиться как хранитель города. Это основное религиозное чувство драмы окружено целым кольцом других чувств, в которых оно видоизменяется и варьируется: чувством любви к родине, совершающей свой долг религиозного служения, аристократическим самосознанием рыцаря, исполняющего работу Господню. И все это погружено в особенную, кальдероновскую атмосферу лирического экстаза и солнечных слов, светлой любви и нежности, атмосферу «воздушную и пропитанную утренней зарей», по словам Августа Шлегеля, и выражается поэтически в той яркости звуков и красок, которая особенно заметна в другом, побочном действии драмы — в изображении любви инфанты Феникс и молодого начальника фесской армии Мулея.

Разнообразие лирических размеров у Кальдерона (сонеты, октавы, квинтильи), музыкальность его стиха, обилие экзотических, ярких и трепетных образов и сравнений, остроумно и искусно построенные {311} диалоги, большие лирические монологи — все это с очевидностью показывает, как неправильно было бы трактовать эту драму реалистически. Для эмоционального пафоса Кальдерона нужно искать особенных красок и сочетаний линий, своеобразных жестов и звуков, чтобы не пропали от неожиданного противоречия с внешней обстановкой эти лирические богатства, чтобы в ней нашло себе соответствующее воплощение это поэтическое содержание.

В спектакле 23 апреля 1915 года Александринский театр осуществил одну из попыток новых режиссеров и новых театральных живописцев подыскать формы и краски, движения и звуки, которые символически выражали бы душевное содержание, заключенное в драматическом действии, которые были бы художественной *плотью*, до конца соответствующей *душе* поэтического произведения. Задачей режиссера и художника не было внешнее правдоподобие, воспроизведение реальных подробностей действительной жизни; они сознательно не задавались и другою целью — восстановить ту историческую обстановку, в которой происходило действие, создать видение «старой Испании»: таким образом они избегли соблазна, который представляет исторический этнографизм на сцене. Только то казалось пригодным для постановки, что могло воплотить основное лирическое настроение кальдероновской драмы: игра актеров, их декламация и костюмы, грим, движения и жесты и вместе с тем та внешняя обстановка, в которой развивается действие, — все должно было стать выражением душевного содержания драмы. Художественно восприимчивый зритель должен был бы относиться к обстановке сцены как к картине, к музыке слов как к симфонии, ко всему представлению в целом — как к театральному зрелищу, воплощающему внутреннее содержание драматического произведения в подходящей и действенной форме, подчиненной законам особого порядка, законам театра. Здесь любопытно отметить своеобразие техники режиссера: он не впадает в последовательный психологизм Макса Рейнхардта, у которого, действительно, вся внешняя сторона театрального действия, вплоть до эффектов освещения, меняется и развивается с мелочной последовательностью, соответственно внутреннему ходу душевной драмы. Постановка Мейерхольда создает для драматического произведения абстрактную раму, дающую основной тон, основное настроение всего действия. Эта художественная схема через все действия не меняется, изменяются лишь отдельные детали, как бы гармонические тоны, намечающие соответственные различия отдельных моментов действия. На этом общем и обобщающем фоне, чрезвычайно скромном, заменяющем подробности {312} намеками и ясное — недосказанным, дано первенствующее место актеру, который призван здесь развить все тонкости своего искусства. Но актер, на себя одного принявший всю тяжесть эмоционального содержания драмы, уже не может быть только чтецом, произносящим свою роль по избитым правилам риторической декламации, быть может, подходящей для исторических драм гр. Алексея Толстого, но совершенно не соответствующей лирической напевности кальдероновских строф; он должен явить себя воистину «лицедеем», «жонглером», призванным воплотить художественное видение поэта-драматурга в самом звуке своего голоса, в позах и движениях, в жесте и костюме.

Если постановка отказывается служить обычной цели правдоподобия и ставит своей задачей воплощение в художественных образах и формах внутреннего содержания драматического произведения, тогда весь театральный аппарат и все, происходящее на сцене, неизбежно приобретает оттенок театральной иллюзорности. Перед созерцающими действие режиссер создает своеобразное театральное зрелище, художественное видение, фантастический сон, который настраивает зрителя соответственно основному характеру драматического произведения. Зрителю не дают забыть, что перед ним — только абстрактная художественная схема, только сочетание образов, выводящее его из действительного мира в особый мир великолепных видений, рожденных волей драматурга-поэта и воспроизведенных творческим проникновением художника и режиссера. Таково значение неизменяющейся декоративной рамки, изображающей покои роскошного старинного дворца, в которых происходит театральное представление. Такова роль статистов, на глазах у зрителя меняющих декорации, зажигающих свечи, закрывающих переносным занавесом перемену декорации, которая происходит на сцене, и объявляющих о наступлении перерыва. Таково, хотя и в несколько ином смысле, значение просцениума, выдвинутого в зрительный зал, на котором то весело кривляются шуты, то перебрасываются страстными репликами влюбленные Феникс и Мулей, то медленно проходит призрак «стойкого принца» с зажженною свечою. Выходя на просцениум, актер внезапно выступает из сценической рамки, становится видимым не в двух измерениях картины, а в трех — действительной жизни, со всех сторон, и этим контрастом еще больше подчеркивается иллюзорность того, что происходит на самой сцене.

Таким образом, новая постановка требует от зрителя прежде всего и главным образом восприятия театрального произведения как художественного зрелища. Своеобразное художественное содержание {313} драмы Кальдерона ищет выражения в художественной форме театрального действия и во всех живописных, музыкальных и поэтических впечатлениях, подчиненных и служащих искусству театра.

## Н. Лебедев Александринский театр. «Пигмалион» Бернарда Шоу[[416]](#endnote-304) «Речь», 1915, 1 октября

Можно ли уличную продавщицу цветов сделать в шесть недель герцогиней? — криво усмехаясь, сам не веря своему вопросу, спрашивает автор. Нет, говорите вы. — Да, решительно заявляет г. Шоу и в доказательство сыплет талантливыми парадоксами, походя дает несколько щелчков «современному обществу», едко издевается над слушающими его болтовню зрителями, — но в конце концов оставляет вас удивленным, сбитым с позиции, хотя и отнюдь не убежденным в правоте хитроумного спутника. Убеждает нас в этом г‑жа Рощина-Инсарова, однако совсем иными средствами, чем того хотел автор. Аристократизм духа грязной цветочницы делает ее «герцогиней», а не изящество манер, не превосходный стиль разговора, не прекрасные туалеты, как то представлялось автору.

«Дитя улицы» первых двух актов комедии обрисовано актрисой широкой, смелой кистью: здесь много было даже излишне крикливого и резкого, — особенно в смехе, но многое было глубоко психологично и трепетно: грязное, забитое существо невольно останавливало внимание своей значительностью, чистотой своей натуры, необычайное изящество и нежность внешнего облика «цветочницы» после ее превращения вызывает в зрителе некоторое недоумение — уж очень резок контраст этого облика с тем, что мы видели в начале комедии, но двумя-тремя штрихами исполнения актриса заставляет нас поверить в возможность такого резкого перехода, основанного на том, что в душе цветочницы всегда таились зерна настоящего духовного аристократизма. Незабываемым является тот момент в роли Рощиной-Инсаровой, когда героиня пьесы, усталая, тоскующая в своей любви, молча смотрит на любимого человека, — когда она бросает две‑три фразы, сами по себе как будто незначительные, но заключающие в себе целую гамму переживаний.

{314} Г. Горин-Горяинов играет профессора, в общем, легко и убедительно. Но артист допускает в его обрисовке много лишнего: мелькание однообразных жестов, частая перемена поз, «нажим» в тех местах, где публика должна смеяться, — все эти приемы отнюдь не содействуют художественности впечатления. Рисунок получается у Горина-Горяинова достаточно яркий, но неряшливый и какой-то растрепанный. Роль Дулитла совершенно не удалась г. К. Яковлеву: приседания после каждой фразы, полная беспомощность в монологе, общая «серость» этого актера наводили скуку.

В постановке пьесы не было ничего типичного для г. Мейерхольда: так мог поставить ее каждый достаточно чуткий и культурный человек. Желание передать игрой актеров «настроение дождя» в 1‑м акте не удалось. Появление одних и тех же лиц, изображающих «уличное оживление», также нельзя признать удачным режиссерским приемом. Во всем спектакле замечалось отсутствие четкости, много было бесполезных и совершенно необоснованных переходов действующих лиц по сцене, много лишних движений, неясно обрисованных фигур. Иногда казалось, что актеры играют «сами по себе», и режиссер только издали смотрит на них. Но много было и удачного, очень приятна, например, общая мягкость тона и выразительность паузы в последнем акте. Здесь замечалось даже некоторое углубление авторского замысла чисто режиссерскими приемами.

## Вл. С. <В. Н. Соловьев> Петроградские театры «Аполлон», 1916, № 1[[417]](#endnote-305)

… Нет сомнения, что наиболее интересным спектаклем в этом году была постановка «Грозы» в Александринском театре. Значительность этого спектакля усиливается еще тем, что режиссер (Вс. Э. Мейерхольд) и художник (А. Я. Головин) предложили вниманию петроградских театралов новое сценическое истолкование лучшей пьесы корифея нашей отечественной драматургии. В последнее время не раз поднимался вопрос, как на страницах повременной печати, так и на театральных диспутах, кем, по существу, был Островский для русского театра: романтиком или бытописателем тяжелого уклада русской действительности. Мейерхольд и Головин, склоняясь к {315} первому мнению, поставили себе целью показать зрителям «Грозу» как театральное представление русской романтической драмы. В силу этого условия «темное царство», о котором так много любят говорить защитники быта у Островского, отошло на задний план и стало служить только декоративным фоном. Напряженность сценического действия всецело перенесена на развитие личной драмы Катерины. Катерина — первый театральный персонаж, основная точка для всех дальнейших сценических построений. Из этого положения как следствие вытекает медленность сценических темпов. В спектаклях романтической драмы ничто случайное не должно мешать игре первого актера.

Декорации и костюмы Головина были ошибочно приняты нашей критикой как историко-этнографический документ. Романтическая драма требует определенного декоративного фона. Назначение этого фона сводится к усилению и понижению отдельных сценических положений. Декорации Головина удовлетворяют именно этим условиям: первая из них — бульвар с видом на Волгу — дает зрителям понятие о сценическом прологе, это то место, где протекает завязка действия. Вторая — комната в доме Тихона: высокие колонны, основной спокойный белый фон, вверху расцвеченный русским цветным орнаментом, — хотя и не иллюстрирует мрачных характеров обитателей дома, но зато необычайно оттеняет дальнейшее развитие драмы Катерины.

Сцена грозы Мейерхольдом и Головиным трактована по-новому. Вместо пейзажа с видом на Волгу на сцене показана только внутренность полуразрушенной церкви, на стенах которой кое-где заметны остатки старинных фресок. Этим достигнута наибольшая напряженность сценического действия. Ничто лишнее не отвлекает внимания зрителя. К концу действия на этом фоне — две группы: в центре одной — Катерина, мучимая угрызениями совести, напротив — старая сумасшедшая барыня, поддерживаемая двумя лакеями в треуголках. Не все артисты до конца использовали замысел режиссера и художника. Чувствовалось, что некоторым из них следует еще много и много работать на дальнейших спектаклях. Катерину играла Е. Н. Рощина-Инсарова; она оттенила религиозную сторону души Катерины и была необычайно проста и трогательна в последней сцене. Тихона играл Ходотов; он дал четкий рисунок роли забитого купеческого сына, по-своему горячо любящего жену и даже готового простить ее «грех». Своеобразно интересным мечтателем-романтиком, самоучкой-механиком Кулигиным был К. Яковлев. Ростова (Варвара) порадовала зрительный зал хорошим русским языком без сопровождения неприятного {316} quasi-бытового акцента. Кабанихи не было на сцене Александринского театра; Шаровьева была скорее ласковой, чем грозной, мстительной и жестокой свекровью…

## И. Осипов «Гроза» А. Н. Островского в постановке В. Э. Мейерхольда и А. Я. Головина «Обозрение театров», 1916, 12 января

9 января 1916 года, возможно, останется знаменательной датой в сценической судьбе драм А. Н. Островского. В этот день впервые сделана была попытка пробить бытовой тупик, в котором застряли его замечательные драмы, чтобы вывести их на широкий и бесконечный путь европейской драматургии. Отбросим всякий фетишизм и критическое суеверие. Будем говорить откровенно. Островскому угрожало скорое забвение. Высокоталантливы и художественны драмы Островского, слов нет, но в том узкобытовом тоне и стиле, в котором их принято инсценировать и исполнять, — они мало трогали и совсем не интриговали современного зрителя. В провинции пьесы Островского уже ставятся очень редко. Столичные *частные* драматические театры прямо боятся их, считая для себя дорогой роскошью «баловаться Островским». Островский публики не привлекает. Даже народной публики. Главари драматической труппы Народного дома гг. Алексеев и Ратов уже много лет с сокрушением рассказывают, что «Островский не прививается», что «народ» предпочитает обстановочные мелодрамы, феерии и классические трагедии. Только Императорские театры, Александринский и Московский Малый, до сих пор могли поддерживать Островского и иметь его в своем основном репертуаре. Но и туда, в Императорские театры, публика ходила смотреть не драмы Островского, а *игру целого* ряда замечательных артистов, так сказать, специализировавшихся на Островском. Со смертью большинства этих знаменитых артистов — от Жулевой до Савиной, от Медведева до Варламова, — и пьесы Островского неминуемо должны были совершенно выбыть из репертуарного строя. Императорским театрам угрожает потеря своего «конька», а Островскому потеря едва ли не единственной своей аудитории. Вот почему я считаю, что попытки углубить и расширить значение драм Островского — благодарнейшая задача современного русского театра.

{317} Я не собираюсь петь в унисон г. Мейерхольду и провозглашать: «быт умер!» Это лозунг от абсурда. Быт есть жизнь, а живого не хоронят, но все живущее имеет свой предел. И всякий быт, дойдя до своего предельного возраста, конечно, как всякая жизнь, умирает, а на его место вырастает *новый быт*. Старый, отживший быт превращается в эпос, в сказание, в легенду, в предание. Чуть ли не каждое поколение имеет свой быт. Не столь отдаленный от нас быт крепостничества — не наш быт. Конечно, в каждом отдельном «быте», т. е. в каждом поколении, наследственность и преемственность сказывается сильнее, чем в каждом отдельном человеке, но наследственность эта выражается не в мечтах, не в идеях и даже не во внешних формах. От поколения к поколению переходят лишь в полной неприкосновенности общечеловеческие страсти. В художественных бытовых произведениях только то и ценно и вечно, что символизирует эти страсти.

У Островского, у бытописателя русской жизни есть много этих вечных ценностей. Людская тьма, жестокость, суеверие, предрассудки, страх, покорность, жажда жизни, затаенное стремление к свободе, слабоволие, отчаяние — все это не монополия граждан российских. Основные мотивы пьес Островского применимы ко всем племенам и народам. В беседах с литераторами и критиками я неоднократно высказывал мою «ересь», что Добролюбов (а за ним и все) умалил значение Островского тем, что втиснул его в рамки «темного царства» российского. Этим он сделал пьесы Островского какими-то временными, «преходящими». Нельзя разбирать художественные произведения с точки зрения «порядка дня». Темнота данного царства может рассеяться — что тогда останется от подобного рода пьес? В русской драматургии есть много сердцещипательных пьес о трагической судьбе незаконнорожденных детей. Но вот издан был закон о внебрачных детях, и вся эта «драматургия» превратилась в печатный хлам. Пьесы Островского заслуживают лучшую участь. Они не должны бояться новых законов и министерских циркуляров. В деяниях героев Островского, в их словах и мечтах есть много символов. И чтобы это доказать и показать, я считаю выбор «Грозы» как нельзя более удачным.

Древние мудрецы утверждали, что каждый отдельный человек есть «маленький мир». В новой постановке «Грозы» город Калинов может быть принят за символ «большого мира». И мир этот, пока не появляются люди, чуден и радостен. Ярко светит солнце, пышна зелень и прохладой веет с Волги. А за Волгой воображение рисует Урал с его богатствами и необъятными степями. Природа жалует людей, но люди не жалуют ближних. Наверху, в небесах, в горах, на реке, над деревьями — покой и простор. А внизу люди, {318} как насекомые, копошатся в своих гнездах, в своих маленьких семейных делах и дрязгах, и сильный побеждает слабого. Таково впечатление от первой картины, если забыть прежние постановки «Грозы» и не приставать к режиссеру с нелепым требованием:

— Не хочу всего мира! Подай мне подлинный город Калинов с его переулками и грязью!

Я думаю, что в данном случае гг. Мейерхольд и Головин верно задумали. Когда говорят о несчастье, всегда полезно показать, что «счастье было так возможно, так близко».

Впрочем, я не совсем уверен, думали ли именно так гг. Мейерхольд и Головин, но впечатление у меня от спектакля такое, точно мне хотели показать, как люди могли бы жить счастливо и покойно и как тому мешают жестокие нравы. Согласитесь, что с таким лейтмотивом пьеса Островского из национально-бытовой превращается в мировую трагедию и может стать рядом с произведениями мировых писателей. Думаю, что против такого превращения сам Островский ничего бы не имел. Ценно и важно то национальное, которое получило интернациональное признание. Англичане гордятся Шекспиром особенно потому, что Шекспир признан всеми нациями. Я убежден, что англичанин Крэг, француз Антуан или немец Рейнхардт, когда увидят новую постановку «Грозы», то заинтересуются пьесами Островского.

Переходя от общих рассуждений к частностям постановки, должен прежде всего констатировать, что пьеса Островского не подверглась никаким вивискциям, как многие того боялись. Текст пьесы не тронут. На альфу и омегу театра — на интонации и движения г. Мейерхольд также не покушался. Если игра артистов на первом представлении, действительно, была недостаточно ярка, то это надо отнести всецело на счет самих исполнителей, от которых зависит игру свою усилить, оживить, благо роли распределены более или менее удачно и есть к кому предъявлять требования.

Никакой особой «фантастичности» в постановке, в общем, я тоже не вижу, если не считать 3‑й картины, которая претендует на неуместную «барельефность». Декорация этой картины неудачна. Дворовые постройки дома Кабановой точно вырастают от забора и ворот. Действующие лица в этой картине толкутся у самого забора, у калитки, у ворот, как приклеенные к стенам. Это уже есть покушение на свободу движения артистов.

О первой картине я уже говорил. Она прелестна как пейзаж и символична. Вторая картина, — внутри дома Кабановой — просторные, светлые комнаты, — также показывает, что «жить бы можно, да люди мешают». Нет лишних аксессуаров и ничто не отвлекает, {319} третья картина, как сказано, неудачна, ибо она нарушает общий стиль постановки. Верх декоративной живописи — 4‑я картина, овраг за домом в березовой роще. 5‑я картина — заброшенная башня, монастырский закоулок, уголок старинной церкви или что-то в этом роде — не вполне ясна, главное, недостаточно мистична, и стены слишком массивны для того, чтобы здесь бояться грозы. Как раз в этой декорации, казалось, было где разгуляться фантазии декоратора. 6‑я картина повторяет 1‑ю, но при ночном освещении. Она и поэтична, достаточно жутка для трагического финала пьесы.

О костюмах будут много спорить. И много будут за них ругать постановщиков. Пойдут археологические исследования о старинных модах и о том, правильно ли выбрана эпоха или нет. Лично я считаю эти исследования несущественными. Авторская дата на пьесе (1859 год) ничего не говорит. Для смысла пьесы, для ее идеи совершенно безразлично, взяты ли пятидесятые, сороковые или двадцатые годы прошлого века. Главное, что костюмы хороши по своей живописности. Г. Головин точно хотел ими показать, что сценичны и красивы не только старинные костюмы испанцев, французов и других народностей, но и былые наряды русских. Ругать, очевидно, не за что. Среди костюмов несколько назойлива одежда Кулигина. Ему принадлежат слова: «и в рубище почтенна добродетель». Для него сюртук «с иголочки», с блестящими пуговицами — насилие над воображением зрителя.

Исполнение на первом представлении, как я уже отметил, не вполне удовлетворительное. Но, повторяю, «стиль» постановки не мешал играть лучше.

Есть, правда, общий недостаток — пониженный тон, но это вряд ли придумано было режиссурой, ибо ничто, например, не мешало г‑же Корчагиной-Александровской в роли Феклуши подавать свои реплики отчетливо, громко и сочно, равно как и Кондрату Яковлеву — изображать Кулигина так ясно и трогательно, что лучше и желать нечего. Ничто не помешало также молодой артистке Ростовой быть бойкой и приятной Варварой.

О том, как играла г‑жа Рощина-Инсарова роль Катерины, — кратко не рассказать. Тут приходится полагать, что артистка скорее пересолила по части обдумывания роли, чем наоборот. Получилось своего рода схоластическое толкование, которое, очевидно, трудно выявить со сцены. Ведь Катерина и мистична, и одержима земной страстью. Лавируя между духом и плотью Катерины, артистка явно теряла силы и не могла дать надлежащий тон ни в мистическом исступлении, ни в трагическом пафосе. {320} Судьба Катерины не потрясала. Думается, однако, что в следующих представлениях надлежащий тон будет найден, ибо мы имеем дело с бесспорно талантливой артисткой[[418]](#endnote-306).

Г. Уралов в роли Дикого не был ни грозен, ни жесток. Этих нот нет в гамме дарования артиста, нет и в его голосе.

Слабее, чем в прежние годы, изображала Кабаниху г‑жа Шаровьева.

Г. Ходотов, думается, рано забросил своего Кудряша и принял облик безвольного Тихона. Артист ведет роль в излишне расслабленном тоне. Текст роли дает основание пересмотреть старое толкование. Здесь лучше было бы, по-моему, показать силу гнета, чем безволие. Угнетаемый не всегда смиренно молчит, а подчас явно протестует. Протеста было очень мало в интонациях артиста.

Г. Юрьев играл роль «другого Тихона» — Бориса, также без нот протеста.

Г. Лешков для Кудряша молод и красив, и увлечение Варвары он сам собой достаточно мотивирует, но и он мог бы быть еще бодрее, еще подвижнее.

Общий приниженный тон на фоне прелестной обстановки вызывал желание крикнуть на весь зал:

— Громче, просим погромче!..

## Э. Старк Эскизы «Петроградские ведомости», 1916, 12 января

В Александринском театре возобновили драму Островского «Гроза». Посвященный прекрасной драме, в которой столько интересного в смысле художественной обрисовки быта старой русской жизни, столько захватывающих подробностей глубоких человеческих переживаний, спектакль вышел прекрасным… Самое ценное в нем — необыкновенно гармоничное слияние всех элементов театра, самое приятное — то, что настроение зрелища в тесном смысле слова выдержано до конца. А зрелищный интерес неотделим от театра. Произошло это вследствие общего взаимного понимания задач настоящего искусства и стремления как можно ближе подойти к овладению его духом, к тому, что называется способностью заражать душу зрителя соответственными глубокими и сильными настроениями… В то же время требовалось освежить старое произведение, осветить его лучами нового понимания. И в этом {321} стремлении все, работавшие над спектаклем, пошли тесно рука об руку: художник Головин, давший «Грозе» внешний наряд в стиле 40‑х годов, режиссер Мейерхольд, поставивший пьесу, артисты, ее разыгравшие.

Неувядаем талант Головина, и каждое новое появление его несет с собою большую художественную радость. Поразителен диапазон творчества мастера, при котором Головину — как, пожалуй, никому другому среди наших декораторов, — доступно проникновение самыми разнообразными настроениями. Иной фантаст, положим, сказки в сказке только и чувствует себя как дома. Иному любо-дорого бродить среди археологических или архитектурных чудес. Но Головин — везде дома… Казалось, Головину, сверхкультурному, по-европейски законченному мастеру, трудно было бы протянуть руку Островскому с его совершенно иным миросозерцанием. Вышло же наоборот: Головин и Островский оказались в тесном единении. Многих, быть может, удивит, почему у Головина в «Грозе» все так светло, так нарядно, красочно, так радостно, наконец… Ведь оно как бы идет вразрез с основным настроением драмы… Но секрет объясняется очень просто: в своих живописных заданиях художник очень явно исходил от Кулигина — этого светлого начала пьесы, этого олицетворения совести города Калинова. Вы только послушайте, что говорит этот милый, славный, добрый механик-самоучка: «Пятьдесят лет я каждый день гляжу на Волгу и все наглядеться не могу. Вид необыкновенный! Красота! Душа радуется…» Да ведь вот оно так и есть… Что в России лучше Волги? Где еще более полной грудью дышит русская природа? Где еще найдете вы такую же ширь, такой же простор, такое же раздолье? Красота эта вечная. А что посреди нее люди создают себе нелепую жизнь, что вместо того, чтобы выйти вечером, по совету Кулигина, подышать свежим воздухом, напоенным ароматом цветов с заволжских лугов, они запираются в хоромах и там тиранят своих домашних, — так на то они и люди… Из‑за Волги цветами пахнет, в воздухе — тишина, благодать, радость небесная, а за крепкими запорами — пьянство, разврат, побои, слезы… На то и люди. В этом яркий контраст бытия.

Переживая «Грозу», надо было суметь почувствовать этот контраст. И Головин его остро почувствовал, претворил в своем художническом восприятии, в результате чего явились декорации, в которых отразилась вся красота волжской природы, исторгающая у Кулигина возглас умиления: «Пятьдесят лет гляжу и наглядеться не могу…» Это бездонно-высокое небо в 1‑м акте, по которому капризными изломами легли легко облачные розовые полосы, пронзенные закатными лучами уходящего на покой солнца, {322} эти золотистые блики на стальной груди могучей красавицы Волги, эти трогательные до слез миниатюрные куполочки старой церкви, притаившейся посреди густой зелени бульвара, откуда расстилается такой широкий вид на заливные луга, — это такая красивая живопись, которою нельзя досыта насладиться, это какой-то синтез многообразных впечатлений от русской природы, отразившихся в чуткой душе художника. А 2‑я картина 3‑го действия, овраг за садом Кабановых, — целая поэма, служащая восхитительным фоном для той поэмы романтизма, которая здесь разыгрывается! За эту декорацию Головину, лишь только взвился занавес, устроили всем театром такую страстную овацию, что художник тотчас же должен был выйти на сцену и раскланяться. Даже когда он ушел, публика долго не могла успокоиться и продолжала аплодировать: видно, эта декорация ударила чем-то по душе зрителей, чем-то слишком родным, слишком сердечным и дорогим повеяло от этих разбежавшихся по стенкам оврага девственно-нежных кудрявых березок, и, кто знает, быть может, не один из бывших в тот вечер на спектакле почувствовал в душе своей боль воспоминания о невозвратно минувших днях юности… Тут во всей композиции, во всем, как это технически сделано, достигнуто высшее претворение правды жизни в правду искусства.

Еще бесконечно важно одно: здесь везде национальный дух, национальный колорит проявляют себя в гордом значении этого слова, язык красок так же говорит о глубоко русских настроениях, как и язык самого Островского. Замечательно, что благодаря этому светлому, ясному, сверкающему чистотой колориту живописи Головина необыкновенно выдвинулся на первый план в гармонии с фоном Кулигин, которого крайне ошибочно принимают за эпизодическое лицо, когда он — отголосок светлого начала, радости и красоты небесной, царящей над городом Калиновом, над людьми, этой радости не чувствующими. И впечатление еще больше усилилось благодаря прекрасной игре К. Яковлева.

В свою очередь г. Мейерхольд проявил тончайший режиссерский вкус. Впервые прикоснулся он к Островскому — и одержал большую победу. Начать с того, что Мейерхольд, так сказать, выкинул весь мусор, накопившийся от прежних постановок «Грозы». Он сумел показать драму Островского в совершенно новом освещении, придать ей новый интерес, выявить присущий ей романтизм, углубить все, что раньше оставалось недоговоренным и, в частности, особенно выделить 2‑ю картину 3‑го акта, которую еще Аполлон Григорьев, чуткий и тонкий совершенно не по своему времени критик, считал особенно важной; он бесконечно интересно разработал всю планировку действующих лиц, убив в этом {323} отношении всякий шаблон и дав где интересную характерную группу, где яркое импрессионистское пятно; вообще в пластическом отношении спектакль «Гроза» дает множество материала для вдумчивой оценки и показывает, какую огромную детальную работу проделал Мейерхольд. Великолепного эффекта добился он также с громом, придумав какие-то специальные приспособления и пустив в ход музыкальные инструменты.

Теперь — об исполнении. На первом плане, конечно, — г‑жа Рощина-Инсарова. Девять лет тому назад играла она Катерину, еще будучи артисткой Суворинского театра, и тогда уже ясно обозначилось самобытное и талантливое толкование образа, излюбленного всеми русскими драматическими артистками[[419]](#endnote-307). Ныне, параллельно с ростом таланта Рощиной-Инсаровой, выросла и углубилась и эта роль, и ее Катерина — яркое звено в цепи художественных достижений данного, бесконечно значительного спектакля. Ее прямая, гордая, замкнутая фигура, ее глубокий голос выдают сразу истинную подоплеку характера Катерины, которая звучит в словах: «Что мне только захочется, то и сделаю». Голос артистки вообще в этот вечер звучал как-то по-новому — очень полно и содержательно; она точно чеканила каждое слово, причем тонкая выразительность ее интонаций была выше всяких похвал. Каждый штрих был положен с разумной осмотрительностью, каждое отдельное сценическое положение продумано, прочувствовано до конца. Прекрасно сказан был заключительный монолог 2‑го действия. С огромным надрывом, с чисто художественным подъемом проведен 4‑й акт. И наконец, сколько щемящей тоски, сколько отрешенности от земного почувствовалось в обоих монологах последнего действия, как жалостливо прозвучала фраза, брошенная в пространство: «Радость моя, жизнь моя, душа моя, люблю тебя! Откликнись!» Сколько прекрасных мгновений в тоне, мимике и пластике этого последнего, печальнейшего из печальных, свидания с Борисом!.. В целом — драма женской души, проведенная замечательно просто, ясно и захватывающе. Давно мы уже не видели у Рощиной-Инсаровой такой прекрасной игры — игры, соответствующей ее большому и самобытному таланту.

Резко нарушен шаблон поручением роли Варвары не актрисе, привыкшей играть салонных кокеток, а выступавшей доселе в характерных ролях. Варвара — крепкая, здоровая, черноземная такая, себе на уме бой-девка. Такой она и вышла у г‑жи Ростовой. Получилась колоритная жизненная фигура.

Великолепен Тихон Кабанов — г. Ходотов, игравший с громадной выдержкой и давший звенящий душевный надрыв в финале {324} пьесы. Этот заключительный аккорд вышел, благодаря Ходотову, чрезвычайно полно звучащим. Интересная фигура Кудряша по внешности и всем приемам провинциального сердцееда получилась у талантливого г. Лешкова. Что же до г. Юрьева — Бориса, то он казался каким-то связанным: чувствовалось, что эта роль не по нем, что при всем таланте и опыте артисту, привыкшему к героическому пафосу, трудно оттенить то непротивление злу, живым олицетворением которого служит Борис. Представители зла вообще не очень удались: ни Дикой, ни Кабаниха. Г. Уралов, игравший первого, дал неопределенную фигуру, по тону весьма неубедительную; г‑жа Шаровьева лишь местами давала почувствовать настоящую Кабаниху. Но, в общем, фигура эта у Островского настолько колоритна, выписана такими широкими мазками и представляется таким цельным и непоколебимым устоем старого мира, который, по понятиям самой Кабанихи, неизвестно как будет стоять после смерти всех ей подобных, что тут нужна бы актриса совсем иных данных, нежели имеющиеся у г‑жи Шаровьевой, с более импозантной фигурой, с более деспотическими и суровыми нотами в голосе. Очень хороша г‑жа Корчагина-Александровская — Феклуша; оригинальные речи странницы прозвучали в ее устах с большой художественной выпуклостью. Молодая артистка, г‑жа Можарова, сильно выдвинула эпизодическую роль полусумасшедшей барыни, создав, особенно тоном, жуткое впечатление.

## Homo novus Заметки «Театр и искусство», 1916, № 3

Постановка «Грозы» в Александринском театре г. Мейерхольдом произвела впечатление, которое нельзя назвать иначе, как угнетающим… Прошло уже несколько дней, а чувство у меня такое, будто ушибли тупым орудием. Когда-то, во времена театра Комиссаржевской, «опыты» г. Мейерхольда вызывали возмущение и негодование, нынче же только угнетают. Ныне г. Мейерхольд «уже не тот»: на казенной службе «поправел», сценических революций больше «не пущает» и являет собою образец оппортунизма, который если, с одной стороны, должен соглашаться, то с другой — не может не признаться. Выходит ни два ни полтора, ни горячо ни холодно. Показывается кукиш. Раньше эксперименты г. режиссера хотя ослепляли {325} невиданною наглостью. Сейчас же, когда вынута «температура», получаются просто скука и фальшь.

О режиссерском засилии я столько писал, что, боюсь, ничего уже не в силах больше прибавить. Явление режиссера в современном театре есть нечто вроде пришествия Антихристова. Я готов даже принять самую крайнюю точку зрения — Гордона Крэга, — согласно которой театр есть только режиссер, а весь мир есть материал для режиссера[[420]](#endnote-308). Но толковать эту точку зрения можно только в том смысле, что является некто, которому имя режиссер, и «компонует» сценическое представление, т. е. во имя какой-то своей творческой идеи сочиняет нужные положения, слова или берет их откуда придется; для этой же цели создает известную монтировку и т. д. Разумеется, такой человек должен быть и очень талантлив, и очень универсален. Но ведь сочиняли же представления Леонардо да Винчи, Мольер, Шекспир. Может быть, их сочинит и Крэг. Во всяком случае, «единая воля» режиссера должна быть творящей — от A до Z. И весьма возможно, что такой театр будет хорош. Но между этим представлением о режиссере-творце, поэте и драматурге, художнике и музыканте, и режиссером-постановщиком — нет ничего общего. Режиссер-творец оперирует над своими собственными ценностями; режиссер-постановщик — над чужими. Первый — начало производящее, второй — прикладное и приспособляющее. Печать Антихриста оттого лежит на современных режиссерах, что, будучи только постановщиками, они ведут себя, как Наполеоны и Леонардо да Винчи.

У режиссера, которого задача и роль, возможности и средства сводятся к постановке чужих, а не собственных произведений, — положение в основе своей такое же, как у актера. Актер трудится над ролью, данной автором; старается проникнуть в ее смысл и содержание, уловить дух автора и характер лица и затем воспроизводит объективный материал роли, разумеется, в духе своей личности. И если его, актера, личность настолько своеобразна и субъективна, что стиль данного автора или свойства такого-то жизненного характера не могут прийти в согласие, то актеру роль и не дается, или он от нее отказывается. Резонер играет резонеров, любовник — любовников; салонный актер ходит во фраке, а рубашечный — в поддевке; один — романтик, другой — реалист и т. д. Совершенно то же должно быть и в отношении режиссера. Его искусство есть искусство вторичное, а не первичное. Следовательно, режиссер имеет также свое амплуа, и материал ему следует давать такой, который не противоречил бы его духу, а, наоборот, с ним гармонировал. И как бессмысленно «благородному отцу» давать {326} Ромео, для того чтобы он из Ромео сделал папашу, так бессмысленно поручать режиссеру, питающему, положим, вкус и влечение к Метерлинку, ставить Островского. А когда режиссер еще при этом воображает, что его власть и сила простираются на то, чтобы из чего угодно приготовлять кушанье по своему вкусу, то он не только обнаруживает беспримерную развязность, но и не обнаруживает ума — творческого по крайней мере, потому что с житейской точки зрения это, может быть, и умно объявить себя Мессией, спасающим театр и приводящим весь театральный «народ» к понятию единого стада и единого пастыря.

История нашего театра вот уже скоро 20 лет — со времени основания Художественного театра — представляет бесконечный мартиролог убиенных, истерзанных, оболваненных, оболганных, оклеветанных, извращенных пьес и ролей вследствие того, что гг. большие и малые Станиславские объявили: «театр — это я», и стали готовить из великих писателей, как Островский, Пушкин, Шекспир, Ибсен, театр совершенно так же, как солдат варил щи из топора или гвоздя. Г. Мейерхольд предлагает нам щи стилизованные, г. Станиславский — натуралистические. Но принципиальной разницы между ними нет. Оба костоломы, а не костоправы, и для обоих театр — это повествование о себе… «Я — сам! Я — сам!» Вы идете в театр смотреть Ибсена, а вам, как в «Званом вечере с итальянцами», предлагают смотреть гастроли самозванцев. Очень милый человек Константин Сергеевич, и бекеша у него со смушками, и голова похожа не на редьку, а, можно сказать, на ананас, но ведь это все-таки всем нам хорошо известный Константин Сергеевич, а не Ибсен! Купили билет на Островского, а раскланиваетесь с г. Мейерхольдом… «Здравствуйте, драгоценнейший! А где же Островский?» — «А вы не извольте беспокоиться… Я — за Островского!»

Вот что нынче называется постановкою какого-нибудь автора, о чем предварительно шумят и врут репортеры. Поставить Островского — значит поставить себя по случаю Островского!

Посмотрим же, что вышло из «Грозы» г. Мейерхольда… Разумеется, город Калинов превратился в некоторый вообще в природе не существующий город. В этом городе бульвар — очарователен; свежевыкрашенный, с подрезанными по-английски деревьями, зелененьким палисадником, чистенькими скамеечками, он напоминает сквер в графстве Ланкастерском или, может быть, еще лучше — садик около дома господина пастора в Эйзенберге, в Вюртемберге. В этом необычайном городе соединены английско-пасторский сквер с оврагом Жигулевских гор и заборами, представляющими складень, пред которым ругается и неистовствует {327} пьяный Дикой. В этом необычайном городе Кабаниха занимает тот самый тургеневский дом из «Месяца в деревне», где жила Наталья Петровна. В этом городе Калинове — вечный праздник. Все жители одеты в высшей степени нарядно, ярко, богато. Так, Дикой щеголяет в ярко-желтой длиннополой поддевке, бедняк Кулигин — в чудесном сером сюртуке с бархатным воротником, мещане — то в синих, то в зеленых, то в оранжевых поддевках и пр. Само собой, что Катерина не выходит из шелков — даже в овраг на свидание. Да что Катерина! Феклуша, побирающаяся на бедность, и та одета в платье отличной добротности и примерной опрятности. О сумасшедшей старухе и говорить нечего. Она ходит по улицам и бульварам необыкновенного города Калинова в том самом ярко-золотистом платье, которое у нее сохранилось от Эрмитажного бала при Екатерине Великой, и — замечательное дело, возможное только в этом единственном городе Калинове, — без малейшего пятнышка, словно только что вынуто из сундука.

Таков этот маскарад. Пестрота, нарядность костюмов дают впечатление иллюзорности, какой-то сказки жизни. Да полно, существует ли город Калинов? Может быть, это вовсе не Калинов, а тот фантастический «внутренний город» «Ревизора», где «чиновники — наши разбушевавшиеся страсти»?

Вот то препятствие, основное и непреодолимое, которое встречает зритель, смотря «Грозу». Дело идет уже не о «темном царстве» во вкусе Добролюбова. Ну, нет Добролюбова, наврал, присочинил Добролюбов… Дело идет все же о том, реальна ли история Катерины, и самая Катерина, и все ее окружающие — Кабанихи, Дикие. Кудряши, Борисы, — или никого из них нет, всех нужно рассматривать, как в сказке, живущих в некоем царстве, не в нашем государстве… Берендейский ли купец Дикой, берендейский ли ухарь Кудряш — или калиновский?

Г. Мейерхольд решает, что берендейские… И так как все берендейские, и Кабаниха — берендейка, и Катерина — берендейка, то во всем нашем отношении к «Грозе» должно преобладать то философско-созерцательное, сказочно-пассивное, намеренно-условное отношение, какое мы испытываем, когда смотрим, например, «Снегурочку», если только не «Вечную сказку» Пшибышевского.

Заметьте: не только мы смотрим через препятствие, создаваемое постановкою, но и актеры играют, связанные этими препятствиями. Всякому актеру известно, что значит костюм на сцене. Актер невольно смотрит на себя через костюм — подлинно, сам себя по платью встречает. Таким образом, и без соответствующих лекций г. режиссера о том, что актер паче всего и пуще всего должен {328} опасаться размаха, силы, темперамента, достаточно одних этих маскарадных костюмов для того, чтобы действующие лица играли не драму Островского, а сказание о каком-то граде Китеже или что-нибудь в этом же роде, более или менее отвлеченное и нимало не волнующее нас физическою близостью драмы театра и нашей подлинной жизни. И точно: вот, например, Уралов-Дикой — чем не актер, самим Богом созданный для Дикого? Но надел он свой оранжевый полуподрясник-полуархалук, и вдруг точно кость поперек горла стала. Или К. Яковлев — чем не Кулигин? Но блестит воротник на прекрасном сером сюртуке, и вот уже «не в рубище почтенна добродетель», а что-то такое новое — в походке, по всей повадке, порою в тоне — и не узнаю на сцене ни его, ни Уралова, таких талантливых, сочных исполнителей.

Минуя совершенно слабую и ни с какой стороны неподходящую Кабаниху — г‑жу Шаровьеву, остановлюсь для примера на Варваре — Ростовой, опять-таки очень подходящей исполнительнице. Что она может прекрасно играть Варвару — это ясно: у нее и говор, и повадка, и лицо — все подходящее. Но какое внутрь устремленное старание сдержать, спеленать, укротить, обрезать, сократить!.. Казалось бы, наоборот: дайте актрисе возможность, если подходит, развернуться во всю ширь — вот как эта Волга! Ведь тут действительно ширь, простор, вольница… Ведь тут поколения ушкуйников бороздили реку, Стенька Разин сидел на утесе, уструги плыли, разбойнички перекликались… А вышло так, что показана нам не Варвара какова она есть, но какова она могла бы быть, если бы вся эта история ее точно задевала за живое, между тем как мы уже знаем, что это такая постановка «Грозы», при которой главное — послушать милую сказку да лечь мирно спать… Lieb Vaterland kannst ruhig sein[[421]](#footnote-115)!..[[422]](#endnote-309)

Вот Тихон — г. Ходотов. Это уже фигура, вышедшая как будто прямо из рук г. Станиславского, — можно сказать, в своем роде «Сверчок на печи»[[423]](#endnote-310). Г. Ходотов по дарованию своему и данным может быть хорошим Тихоном, т. е. вразумительным и в то же время «живым» человеком — живым, значит сложным, какими бывают живые люди не только жизни, но и реального искусства. Но одного взгляда на г. Ходотова достаточно, чтобы понять, куда гнет режиссер. В этой полусказке, полулегенде избегают жизни, да и не понимают ее. От Тихона вовсе не требуется, чтобы мы этого человека знали, жалели, любили или презирали. От Тихона требуется соответственная красочка в общей картине — красочка же эта должна быть вот какая: плюнь-кисляй, и если рыженький, так уж {329} такой, чтобы за версту был заметен, и если по характеру ничтожен, так уж такое ничтожество, чтобы оно не только сквозило изо всех пор существа, но чтобы вся фигура была покрыта вывеской ничтожества… И, конечно, такой Тихон — не человек, а нужная красочка в олеографии нынешнего режиссера — не возбуждает в нас никаких чувств жизни — сострадания или страдания. Смотрим пейзажик и говорим: вот это зелененькое, а это бурое, а там красненькое…

Если г. Ходотову все-таки надо было сделать некоторое над собою усилие, чтобы, закрасив в себе человека, превратиться в подробность пейзажа, то г. Юрьеву — Борису и особых усилий не требовалось для этого. Никакого Бориса — человека среды, воспитания, известных комплексов чувств и настроений — и в помине не было, а была ходячая красочка пассивности, была какая-то однострунная сентиментальная мандолина, на которой меланхолически тренькал один сиротливый безымянный пальчик.

О г‑же Рощиной-Инсаровой я писал, когда она выступала в роли Катерины в Малом театре. Мне неохота повторять, что Катерина — это совсем не красочка византизма, а сложное сплетение узоров жизни и страсти, в котором византизм есть не более как очень характерная, но отнюдь не определяющая черта. У г‑жи Рощиной просто нет данных для Катерины, но все же, это само собою понятно, она играла Катерину раньше много лучше, чем теперь. Сейчас, в соответствии с представлением о невидимом граде Китеже, в которое обращена «Гроза», г‑жа Рощина казалась порою русалкою, вышедшею из Волги и склонною к сомнамбулизму. Страсти, уколов плоти, борьбы, падения — ничего этого не было. Было бессилие — бессилие с обоих концов: бессилие страсти, потому что такую маленькую, хилую страсть очень легко победить, и бессилие религиозного нутра, потому что такое религиозное настроение, лежащее на поверхности, называется набожностью, церковностью, догматизмом, но никак не истинным мистицизмом, скрывающим в себе, в сущности, тот же пожар страстей… Несколько моментов (как плач в последней картине) показывают, что пред нами, конечно, дарование, но зачем же браться за Катерину, да еще при том обеспложивать усилиями г. Мейерхольда и без того обеспложенный, стерильный темперамент?

Итог всех наших замечаний очень печальный… Достаточно портил Островского, нарушая его традицию и ускользающую от нас органичность его искусства, о которой так много писал и чем так восхищался Аполлон Григорьев, — Московский Художественный театр. Теперь за это же дело уничтожения нашего органического {330} театра взялся стоящий во главе казенного «образцового» театра наш известный знаток искусства г. Теляковский с помощью г. Мейерхольда. Только у нас, среди всяких других неограниченных возможностей, мыслим такой трагический анекдот. Увы, перед этим подвигом известного знатока искусства бледнеют, разумеется, все его прочие славные дела…

## Л. Гуревич Александринский театр. «Романтики» Мережковского[[424]](#endnote-311) «Речь», 1916, 23 октября

Волнующее ум и воображение имя центрального действующего лица пьесы, легкий аромат эпохи, с которой связаны дорогие для русской интеллигенции образы Белинского и Станковича, красивые и нежные женские фигуры в поэтичных костюмах и прическах 30‑х годов; и цитаты из романтических стихов, и пение под аккомпанемент арфы, и ярко-голубое лунное освещение, льющееся сквозь стекла обширных сеней старинного помещичьего дома, и вообще все то «зрелищное», что заложено в самой пьесе и обставлено красочными декорациями Головина, — все это, при громком имени автора пьесы, достаточно объясняет внешний успех ее. Но надо сказать правду: настоящего глубокого внутреннего захвата в публике не чувствовалось, — и для этого тоже есть достаточно оснований, лежащих как в самой пьесе, так и в исполнении ее.

Пьеса, приуроченная к 1838 году, передает весьма характерный для того времени эпизод из семейной жизни Бакуниных — эпизод, который можно назвать интимно-историческим, ибо он вызывал немало волнений и горячих идейных разговоров среди всех, близких Бакуниным по духу, — и для обрисовки которого имеются богатейшие материалы в обнародованном за последние годы А. Корниловым семейном архиве Бакуниных. Тут сама действительность, запечатленная в старых, пространных письмах, представляет собою удивительное художественное произведение: встают во весь рост фигуры молодых руководителей русского романтического движения, с их страстным увлечением философией Гегеля и Шеллинга, с их пламенной верой в возможность немедленного духовного просветления и преображения человеческой жизни вплоть до интимнейших, сокровеннейших уголков, четко, {331} выпукло, прозрачно обрисовываются очаровательные в своей одухотворенности сестры Михаила Бакунина — Любинька, Варенька, Татьяна и Александра, роман Любиньки со Станковичем, любовь Белинского к Александре и еще много других романтических и характерных эпизодов, в которых отразилась бурная идейная жизнь молодой русской интеллигенции с ее влюбленностью в *мысль*, противопоставляемую темному, непросветленному чувству и всей вообще «непосредственности» человеческой природы. На этой почве и развивается до размеров волнующего всех романтиков явления эпизод «освобождения» Вареньки, сестры Михаила Бакунина, от уз брака ее с Дьяковым, благородным по натуре, но не возвысившимся до ее мировоззрения помещиком.

Мережковский использовал весь этот историко-литературный материал, кое в чем отступив от действительности, применительно к своей идейно-художественной цели.

Упрощать изображаемые явления, отбрасывая все то, что не может быть раскрыто в своей *значительности*, все то, что ничего не *означает для* художника с точки зрения его внутренней концепции, — таков закон всякого художественного творчества. Но тем обиднее бывает, когда самая жизнь, послужившая материалом для художника, кажется значительнее, художественно богаче и даже внутренне логичнее, чем то, что показано в художественном произведении. А в данном случае это именно так. Неизбежная у Мережковского «полярность» образов дана была на этот раз самой жизнью: Михаил Бакунин — это всеразрушающий пламень мысли при недостатке непосредственного чувства, высшая экзальтация могущественного ума, воплощенные бунт и движение; скромный Дьяков — это благородное, но непросветленное сознательностью сердце, человек, способный на величайшую жертву, но неспособный возгореться разрушительно-творческой идеей. Мережковский хотел сознательно углубить этот контраст, дать образы, воплощающие, с одной стороны, «ум головной», с другой стороны, «ум сердца». Но, изображая Бакунина в свете собственного головного ума, он лишил его плоти и крови; в его фигуре не чувствуется у Мережковского того «хаотического брожения элементов», о котором говорит в одном письме своем Белинский, не чувствуется мощи его деспотической, бешено-самолюбивой, непросветленной в темных недрах своих натуры. Он вышел в пьесе только «носителем» религиозно-бунтарских идей, как бы застывших в определенной системе, выражаемых сухими философическими терминами и к тому же недостаточно раскрытых в своем действенном, общечеловеческом значении — уже по иным, не зависящим от автора обстоятельствам.

{332} А противополагаемый Бакунину Дьяков вышел в пьесе, как она воспринимается при чтении ее, а не на сцене, — слишком значительным человеком, свободным от всего того косного, обывательского, что в исторической действительности, при всем его великодушии, отталкивало от него Вареньку и заставляло ее, несмотря на нежную жалость, переходившую в горячую любовь к нему, неустанно бороться с этими чувствами — во имя идеи иной, целостной любви, основанной на духовном единении, и во имя будущности своего ребенка, которому она хотела дать воспитание в духе своего страстно любимого, всецело владевшего ее умом брата. Эту характерную для романтиков черту — материнства, просветленного своей религиозной задачей, Мережковский как бы отнял от Вареньки, представив ее вообще гораздо беднее в умственном и духовном отношении, чем была живая Варенька, которую Белинский в момент увлечения и восторга называл даже «великой женщиной» и письма которой в самом деле полны глубочайшей поэзии, ума и необычайной нравственной красоты. Внутренняя драма Вареньки, в изображении Мережковского, измельчала и — при идеализации Дьякова — стала даже не совсем понятной. А с внешней стороны вся разгоряченная борьба М. Бакунина за освобождение сестры в том последнем периоде, который представлен в пьесе, дает весьма ненадежный мотив для драмы как таковой, ибо Дьяков своим благородным непротивлением отъезду Вареньки делает эту борьбу, по существу, ненужной: выходит, что Бакунин, с его огромным идейным запалом, что называется, ломится в открытую дверь.

Сценическое воплощение до некоторой степени прикрывает для зрителя, игрою красочных впечатлений, движением живых актерских фигур, недостатки пьесы. Но оно не может ни при каком исполнении скрыть ни ее рассудочного построения, ни ее художественного малокровия. В данном же случае исполнение, несмотря на его явную старательность, не раскрывало даже и тех художественных возможностей, которые даны в пьесе. Какую бы пылкость ни развивал в роли Михаила Бакунина Юрьев, какую бы моложавость, подвижность, гибкость, энергию жеста, напряженность взгляда при патетических речах он ни обнаруживал, — эта актерская пылкость, привычная в роли Фердинанда из «Коварства и любви», не имеет ничего общего с духовной воспламененностью Бакунина, даже того обескровленного Бакунина, который представлен у Мережковского. И как бы ни старался бестемпераментный Лешков изобразить душевные муки Дьякова, мы не чувствуем его страдания, его сжигающей страсти к жене, над которой одержала победу его глубокая, великодушная любовь к ней; он кажется {333} нам просто какой-то добродетельной «тряпкой» и отнюдь не является для нас на сцене полярной противоположностью Бакунина, как того хотел автор.

Рощина-Инсарова в роли Вареньки играет артистически тонко и тепло, но фигура ее остается несколько бледной, а наиболее сильная сцена ее роли, — когда Варенька узнает о том, что ребенка ее увезли по приказанию ее отца к Дьякову, — вышла у нее недостаточно цельной и яркой. Очень мила была Шигорина в роли Душеньки, но по-настоящему вжиться в роль свою она не успела, и рискованная сцена, в которой она говорит о слишком страстной любви к ней брата, проведена была ею не совсем просто, со смущением, переходившим в легкое жеманство. Домашева в роли третьей сестры Бакунина, Ксандры, слишком похожа была на самое себя. К. Яковлев в благодарной роли Митеньки, умного пьянчуги с горячей кровью и живой душой, играл красочно, но грубо, а Новинский и Можарова добросовестно передавали обесцвеченные в пьесе фигуры стариков Бакуниных, не придав им ничего характерного. Постановка носила некоторые черты органической неслаженности и той чрезмерной спешности, с которой была срепетирована трудная для исполнения пьеса: даже декорации Головина производили впечатление чего-то художественно невыдержанного и не соблазняли глаз обычной чувственной нежностью, а эффект восходящего солнца, слишком быстро сменившего голубую луну и прорезывавшего кровавыми лучами густой сумрак в глубине сцены, вышел на редкость неправдоподобным и сильно мешал цельности настроений в конце третьего акта.

## И. Рабинович Александринский театр. «Свадьба Кречинского»[[425]](#endnote-312) «Речь», 1917, 29 января

Театрально-критический канон требовал бы — при оценке новой постановки пьесы Сухово-Кобылина — сравнения новых исполнителей с прежними и разрешения вопроса о том, кто кого с успехом или неуспехом заменяет. Но это только отяжеляет и без того незавидное положение новых артистов, вынужденных заменять на глазах у живущей старыми впечатлениями публики тех, кто незаменим, и потому мы предпочитаем подойти к постановке «Свадьбы Кречинского» {334} лишь с точки зрения того материала, который она дает исполнителям, и того, как исполняли этот материал артисты.

Написанная в тюрьме, в то время, когда над автором тяготело обвинение в убийстве вывезенной им из Франции Луизы Симон, комедия — веселое и наиболее благодарное в сценическом отношении к мрачной и тяжелой в целом трилогии — созидалась в тот период, когда драматургу еще не изменило его бодрое и легкое настроение и он был пока далек от тех заданий, которые впоследствии формулировал в письме, опубликованном после его смерти бар. Н. В. Дризеном: «Моя сатира на порок произведет не смех, а содрогание, так как смех над пороком есть низшая потенция, а содрогание — высшая нравственная потенция». Какими-нибудь исключительными литературными достоинствами это, выражаясь языком старинной рецензии, «одраматизированное полицейское дело» не блещет, но написано умело, с большой, хотя и поверхностной наблюдательностью и дает богатый материал для исполнителей.

Вопрос в том: в каком стиле играть эту пьесу и как подойти к главной роли — Кречинского? По значительно более позднему признанию автора, он «писал “Свадьбу Кречинского” и все время вспоминал парижские театры, водевиль, Бюффе». Указание в высшей степени важное. В таком именно беспретенциозном стиле и написана пьеса, и играть ее надо в духе легкой французской комедии — искрометно, весело, считаясь с той молниеносной быстротой, с которой все в пьесе совершается. Пришел, одурачил и… сорвалось.

Господа Лаврентьев и Мейерхольд, ставившие пьесу, предпочли иной — замедленный — темп, и пьеса в последней постановке тянется вяло и медленно. Какие этой комедии нужны декорации? По ремарке автора — самые простые, ибо никакой роли в этой пьесе они не играют. Но это лишило бы возможности режиссеров показать свое режиссерское «я», — и обновленная постановка украсилась декорациями Альмедингена, ковриками, колоннами и всяческими режиссерскими мудрствованиями. Это не случайно, а находится в тесной связи со всем спектаклем, претенциозным и явно расходящимся со стилем пьесы.

В pendant к декорации и общему характеру постановки играл Кречинского г. Юрьев. Кречинского надо, несомненно, играть в духе французской школы: с апломбом, отвагой, широтой, дерзостью, хлесткостью. Этот, не типично-русский элемент главной роли подметил в свое время, как всегда умный в замысле, первый петербургский исполнитель этой роли Самойлов, который играл Кречинского с польским акцентом и на вопрос полицейского {335} чиновника о фамилии отвечал «Кричиньский». Кречинский г. Юрьева был прежде всего вял. Брызжущего темперамента, «орла», «Наполеона», того, что сразу, после одного вальса и пошлейших комплиментов, покорило Лидочку и заставило ее предпочесть Кречинского вялому Нелькину, и помину не было. Вместо этого чувствовался какой-то неровный, неуверенный тон, неприятно поражали медленность движений, декламационная слащавость и приторность. Не было тонкого издевательства самоуверенного плута, распоряжающегося людьми, как пешками. Пропал момент, когда вспыхивает его фантазия, и Кречинский с увлечением говорит о деревне; явилась откуда-то преувеличенная чувствительность в разговоре с Атуевой и не было азарта игрока, идущего ва-банк, в конце первого акта, с его классическим «форсировать или не форсировать — вот вопрос!» и заключительным «женюсь!». Во втором акте вместо досады и раздражительности судорожно пытающегося извернуться авантюриста г. Юрьев вдруг взял серьезный тон и в его голосе зазвучали драматические — в юрьевской манере — нотки, — и переход к веселости не вышел. Так же резонерски, как и предыдущие акты, был проведен и последний акт.

Не в духе дарования г‑жи Коваленской роль Лидочки — этой пустой, беззаботной, неопытной и доверчивой девчонки, которой сразу вскружили голову внешний лоск и блеск столичного фата. Ведь как-никак — это первая любовь, она расцветает от этой любви и вся тянется к Кречинскому, во всем с ним согласна, готова и деревню, которой не выносила, полюбить, и нет для нее большей радости, чем бильярдная партия с «Мишелем, который “поддается”». Да и у отца она — баловница и совсем его не боится. А посмотрите, как эта сложность упростилась в изображении г‑жи Коваленской. Лицо все время какое-то испуганное, растерянное, с печатью трагизма, робкие движения, голос со слезой, надломленность, надрыв какой-то…

В исполнении г. К. Яковлевым роли Муромского чувствовалась недоделанность и мало вообще присущая этому артисту неуверенность: получилось что-то расплывчатое, без определенных контуров, как будто артист еще не играет, а лишь пробует тон.

Неприятна г‑жа Немирова-Ральф, как всегда, однообразная, со сплошь фальшивыми интонациями, прибегающая к одним и тем же жестам, которые, как и смешок, мало вяжутся с медлительностью речи. Вопреки специально предостерегающему замечанию автора в печатном тексте комедии, г. Усачев играл Тишку грубо-пьяным. Совсем не вышел характерный Щебнев у г. Вертышева, только хорошие штрихи были у г. Вивьена, и всем видом показывал, {336} что он великодушен и снисходит до того, чтобы играть лакея, накрахмаленный г. Малютин.

Из старых исполнителей уцелел лишь В. Н. Давыдов, игра которого доставляет большую радость. Мы во многом ушли вперед от манеры Давыдова, прельщаемся иными приемами ее, но Давыдов по-прежнему ценен для нас как великолепное достижение старой школы и громадный талант, умеющий создавать на сцене сочные и яркие образы. Пусть чувствуется некоторая шаржированность в его исполнении, пусть кажется преувеличенным контраст между вторым и третьим актами, пусть порою слишком охотно и явно идет артист навстречу смеху публики, — нельзя не видеть, что в изображении Расплюева артист поднимается на очень большую художественную высоту.

## А. Коптяев Премьера «Каменного гостя» в Мариинском театре «Биржевые ведомости», 1917, 28 января, веч. вып.

Как известно, в своей знаменитой последней опере, созданной перед смертью и возбудившей так много толков, Даргомыжский пожелал совершенно точно передать пушкинские стихи и, кроме того, подобно великому поэту, поместить в центре своего шедевра статую Командора, чем несколько умалено значение самого Дон Жуана, сильнее выразившееся в поэмах Байрона, Ленау и в моцартовской опере. Я хочу этим сказать, что из пушкинской поэмы не выброшено и не изменено ни одного стиха и что, кроме того, очень сдержанная и скромная на пылкую эмоцию партитура становится неузнаваемой, т. е. широкосимфоничной, как только затрагивается в ней покойный Командор (вспомните третью и четвертую картины). Даргомыжский сдержанно рисует прелести южной ночи (монолог Лауры) и любовные сцены, но для милой статуи готов громоздить Оссу на Пелион[[426]](#endnote-313). Конечно, гениальную свою ошибку он, несомненно, делит с Пушкиным, будучи верным варианту легенды, который отнимает от нее жизнерадостность, сообщив окончанию мрачный характер возмездия…

Итак, центральной фигурой оперы является грозная статуя, а не Дон Жуан. От этого толкования сюжета можно провести нити ко вчерашней постановке г. Мейерхольда, подчеркнувшей суеверный придаток знаменитой легенде. Раз суеверие, то значит — {337} Средние века: обратимся поэтому к средневековому устройству сцены того théâtre du Roi[[427]](#footnote-116) (XVII век), который был общ и Испании.

Сцена должна быть маленькой, но зато к ней прибавлен просцениум, на который иногда переходят актеры: вот что говорила вчерашняя постановка. Она шла дальше в том же роде: занялись не столько этнографически верной Испанией, сколько маскарадно-условной, т. е. Испанией под углом зрения Пушкина тридцатых годов, в силу того, что принят пушкинский вариант знаменитой легенды.

Во вчерашней постановке выдвинута на первый план та статуя Командора, которая в Музыкальной драме[[428]](#endnote-314), напротив того, оставалась в тени. В третьей картине (сцена на кладбище) памятник Командору расположен посредине сцены, в профиль к зрителю, тогда как в Музыкальной драме он находился направо, в особой нише, что далеко не все равно. Кивки головы приобретают при таких условиях особенный трагический оттенок. В последней картине финальное появление статуи обставлено совсем по-другому, чем в соседнем театре, где дана лишь ее тень, борющаяся с тенью Жуана: изображен коридор, en face к зрителю, откуда и направляется медленными шагами страшная статуя, прямо на Дон Жуана, что производит очень жуткое впечатление.

Есть еще другая разница в обеих постановках. В Музыкальной драме постановка массивна и слишком разбросана, что противоречит понятию испанской интимности… Здесь же она сведена к миниатюрной сцене, что само по себе при прекрасных декорациях г. Головина хорошо рекомендует режиссерские вкусы. Далее: там она тяготела к реальным тонам, здесь же стремится к мистической таинственности.

Последняя кладет свою тень даже на самую веселую картину (у Лауры) оперы, которая поставлена в более блеклых, условных тонах, чем в Драме. Получился даже род своеобразного фатума: сходное расположение комнат любовниц Жуана (Лауры и Донны Анны)…

Таких реальных подробностей, как тюль, еле скрывающий (в Музыкальной драме) обнимающихся Лауру и Жуана, вы вчера, конечно, не могли найти.

Если постановка идеализирована, то идеализирован и Жуан, о чем постарался превосходный певец и артист г. Алчевский. Испанский герой утратил часть чувственности, преподанной ему в {338} Музыкальной драме, и получил черты почти детской наивности, при известной даже симпатичности.

Жуан Мариинского театра сентиментален, и тем не менее в нем чувствуется сила и жизнь: секрет этого в таланте г. Алчевского, голос которого звучал дивно хорошо. Страсть, настроение, поэзия, стиль, голос — все соединилось в лице этого высокоодаренного артиста, который имел такой бешеный успех.

Стильный, выдержанный Дон Карлос — г. Тартаков. Бойкий Лепорелло — г. Курзнер, хотя не без пересола в сцене «кивания» статуи. Г‑жа Павлинова обладает хорошим меццо-сопрано, но полное понимание Лауры приобретет потом. Мастерски исполнила г‑жа Черкасская Донну Анну: какой тип и какое постижение речитатива Даргомыжского! Опытная артистка была в ударе.

Дирижировал г. Малько уверенно и старательно. Наиболее ему удалось подчеркнуть оркестровку «появления статуи».

Первое представление «Каменного гостя» в Мариинском театре собрало полный зрительный зал.

Налицо все представители столичного театрального и художественного мира.

Перед началом спектакля публика внимательно осматривает большой просцениум со стильной колоннадой по бокам.

Занавесы просцениума выдержаны в траурном стиле. Ласкает глаз удачное сочетание красок декораций просцениума и занавеса.

Зеленые цвета красиво сочетаются с малиновым и серебряными кантами.

Везде — символ смерти.

Даже комната Лауры — и та сделана в тонах «увядающей розы».

В антрактах из-за колонн просцениума выходят мальчики, одетые капуцинами. Эти сценические служки переставляют бутафорские аксессуары.

Перед началом каждой картины зрительный зал погружается в темноту, затем дается полный свет, на одну секунду освещающий зрительный зал и сцену, и снова свет тушится.

Статуя Командора изображена в виде молящейся коленопреклоненной фигуры. Эту фигуру представлял один из статистов, которому пришлось простоять на коленях не шевелясь в течение получаса.

## **{****339}** В. Г. Каратыгин Мариинский театр. «Каменный гость» «Речь», 1917, 30 января

«Каменный гость» — редкий гость российских театров. В частности, на Мариинской сцене замечательная опера Даргомыжского, впервые поставленная 16 февраля 1872 года и вскоре снятая с репертуара, не давалась вплоть до… 27 января 1917 года.

Сорокапятилетний антракт между премьерой и нынешним возобновлением «Каменного гостя» позволяет рассматривать его как совершенную новинку для Мариинского театра, — но не для петроградской публики, которая свое старое недоверие к лебединой песне Даргомыжского имела случай потерять на недавней постановке «Каменного гостя» Музыкальной драмой. Теперь всем и каждому из чутких к художественной красоте должна быть ясна вся условность старых взглядов на произведение Даргомыжского. То, что среднему слушателю 70‑х годов казалось каким-то злонамеренным эксцессом воинствующего музыкально-драматического радикализма, — аудитории XX века представилось как чудесная сценическая миниатюра интимного, почти камерного стиля, исполненная огромной глубины живого поэтического чувства, богатого индивидуального таланта, своеобразного композиционного стиля. На первый план здесь выдвинута декламационная выразительность вокальных партий, сопровождение же всемерно ослаблено и сведено подчас к едва намеченному фону либо к музыкально-иллюстративной расцветке отдельных фраз текста и сценических ситуаций, причем вся эта «правда в звуках» осуществлена с таким изяществом вкуса и чувством художественной меры, что раздававшиеся во время оно нападки на Даргомыжского за прямолинейный звуковой реализм могли иметь своим основанием только чрезвычайную для эпохи создания «Каменного гостя» новизну и смелость его мелодических, гармонических и формальных элементов. А свежесть и оригинальность гармоническая в этом сочинении так велики, что и посейчас многие моменты «Каменного гостя» производят впечатление какого-то откровения, особенно по совокупности с необыкновенно рельефным рисунком многих тем и вокальных фраз оперы. Трогательные воспоминания про Инесу, разговор Лауры и Дон Карлоса с восхитительным Andantino (после слов «Приди, открой балкон»), написанным в почти импрессионистской манере, захватывающая по силе сцена дуэли Дон Жуана с Дон Карлосом, мрачная прелюдия ко 2‑й картине, необычайно гибкие по экспрессии, объяснение {340} Дон Жуана с Донной Анной в последнем акте, появление Командора под зловещие вихри целотонных фигурации, однообразие которых искусно нарушено введением минорных гармоний, — эти страницы партитуры Даргомыжского принадлежат к числу наиболее крупных и ценных достижений во всем русском музыкально-драматическим творчестве. В них Даргомыжский возвышается до гениальности. В качестве фактора, чрезвычайно усиливающего обаяние музыки «Каменного гостя», выступает прежде всего мастерская оркестровка Римского-Корсакова, бесконечно тонкая, деликатная, живописная[[429]](#endnote-315). Другим фактором впечатляющей энергии шедевра Даргомыжского должно явиться художественное исполнение его творения. Что дал в этом отношении Мариинский театр?

«Каменный гость» со стороны общего, так сказать, подхода к делу предложен был публике в интерпретации г. Малько — дирижера, г. Мейерхольда — режиссера и г. Головина — автора декораций и костюмов. Прежде всего приятно отметить, что камерный характер «Каменного гостя» нашел себе верное выражение в сокращении размеров сцены. Она уменьшена вдвое. «Рама», образуемая зазором между истинными границами Мариинской сцены и сценическими контурами, установленными специально для оперы Даргомыжского, заполнена матерчатым убранством, сверху свешивающимся длинными фестонами. Темные блеклые тона этой «рамы», равно как мрачный характер последней декорации, рассчитаны, очевидно, на психологическую связь с трагической развязкой драмы. Уменьшенная сцена позволила режиссеру устроить «просцениум», соединенный со сценой несколькими ступенями. Это, в свою очередь, давало г. Мейерхольду возможность достижения разнообразных расположений и группировок действующих лиц. Сдержанные и скромные по формам и краскам декорации Головина не отвлекают внимания публики от главного: певцов и оркестра. Вообще, нимало не вторгаясь в область специального обсуждения обстановочной и постановочной части, каковой предмет относится к сфере компетенции моего глубокоуважаемого товарища по газете А. Н. Бенуа[[430]](#endnote-316), замечу только, что, с нашей, музыкантской точки зрения, приятность коллективной работы гг. Мейерхольда и Головина уже в том, что ее результаты, за малыми исключениями, дают только фон для существа оперы, музыки и пения, служат только «аккомпанементом» к ним. К «исключениям» надо отнести особых служителей для расстановки бутафории на авансцене, световые (электрические) сигналы перед началом действия и некоторые другие вычуры.

{341} Оркестром дирижировал г. Малько. Партитура отлично им разучена и проведена с большой тонкостью в отделке деталей, хотя не без некоторой вялости в отдельных эпизодах (особенно в 1‑м акте).

Партию Дон Жуана г. Алчевский передает в вокальном и музыкальном отношении превосходно. Играл он вначале довольно бледно, потом, в сценах с Донной Анной, оказался способен на проявления большой горячности в экспрессии. Не очень убедительной Донной Анной была г‑жа Черкасская. Пела она хорошо, но заметно было, что талантливая артистка то и дело должна была умерять звучность своего мощного голоса, все время сокращать доступные ему акустические возможности. Весьма типичную, — к сожалению, не без привкуса шаржа — фигуру создал г. Курзнер — Лепорелло.

Г‑жа Павлинова обладает красивым, содержательным меццо-сопрано, но в сценическом отношении яркого образа Лауры не создала. Много характерных красивых штрихов дал г. Тартаков в роли Дон Карлоса. Для 1‑го гостя не мешало найти артиста с более приятным голосом, чем у г. Калинина. В ролях Монаха и Командора на месте были гг. Преображенский и Белянин.

У публики чудесная опера Даргомыжского имела хороший успех; дай Бог, чтобы он оказался длительным.

## Ал‑ый Мариинский театр[[431]](#endnote-317) «Театр и искусство», 1917, 5 февраля

После бесконечных откладываний «Каменный гость» Даргомыжского наконец поставлен на сцене Мариинского театра (первое представление 27 января). Впервые опера поставлена здесь вскоре после смерти автора — в 1872 году и с небольшими перерывами давалась до 1876 года, когда окончательно исчезла из репертуара, встретив крайне недоброжелательное и даже насмешливое отношение публики. Своим появлением на свет «речитативная» опера Даргомыжского произвела на современную публику впечатление «грома среди ясного неба». Воспитанные на операх с широкими мелодиями, ариями, дуэтами и ансамблями, слушатели 70‑х годов не могли легко воспринять блещущий новизной труд автора «Русалки», резко порвавшего с установившимися традициями.

{342} К постановке «Каменного гостя» были привлечены следующие силы: дирижер г. Малько, режиссер г. Мейерхольд и художник г. Головин (декорации и костюмы). Этот артистический триумвират подошел к опере Даргомыжского не как к реалистической музыкальной иллюстрации гениально ясной и простой драмы Пушкина, а как к произведению, требующему «стилизации». Нарочито подчеркнут мистицизм «Гостя», едва намеченный у Пушкина и Даргомыжского; на первое место выдвинуты какие-то мрачные, могильные тона… Траурное настроение сразу получаешь уже при входе в зрительный зал. Занавес поднят, и на сцене красуется особое сооружение, которое является как бы рамой для всех четырех картин. На сцене устроена громадная усыпальница, с боковыми колоннадами, со ступеньками, ведущими с крошечной сцены на просцениум (сцена закрыта черной занавесью), с симметрично расположенными статуями, со свешивающимися сверху мрачными полотнищами, в которых переплетаются мрачные черно-фиолетовые краски с серебром. На этом траурном фоне разыгрывается и действие драмы, тоже в мрачных, блеклых, унылых тонах. Соответственно с этим и музыкальное исполнение — тонкое, изящное, но тоже лишенное жизни. Не сделано в этом смысле отступления даже в полной жизни сцене у Лауры, где намеренно, по-видимому, сдержан темперамент артистов, темперамент дирижера… В сценической постановке много обычных для В. Э. Мейерхольда трюков, так не идущих к Пушкину, много ненужных деталей, какая-то нарочитая искусственность, обращающая живых людей в манекенов. Декорации г. Головина ярки и красивы, но в достаточной степени «ирреальны». Костюмы, сделанные по рисункам того же художника, тоже красочны, но имеют какой-то маскарадный характер. Этнографическая правда вообще отсутствует в постановке «Каменного гостя» на Мариинской сцене: ничто не говорит о том, что действие происходит в Испании. Впрочем, испанского почти нет и в музыке Даргомыжского, кроме разве двух песенок Лауры.

Музыкальное исполнение оперы, как я уже сказал выше, в соответствии с общим духом трактовки драмы Пушкина лишено жизни, но в общем г. Малько передал партитуру Даргомыжского прекрасно, выделив ее многочисленные интересные подробности, с изяществом, тонкими нюансами. Особенно сильное впечатление в передаче г. Малько произвела музыка двух последних картин оперы, где на первый план выдвигается мрачный, суровый образ мертвого Командора…

Артисты старались по мере возможности следовать указке г. Мейерхольда и изображать кукол вместо живых людей, но иногда {343} темперамент их прорывался, и тогда, право, было интереснее. Дон Жуана выразительно спел г. Алчевский, умный артист и прекрасный декламатор, ярким Лепорелло был г. Курзнер, обращавший на себя внимание живой игрой и отчетливой дикцией; мрачный Дон Карлос интересно воплощен Тартаковым. Внушительной «статуей командора» был г. Белянин. Женский персонал был послабее: г‑же Черкасской пришлось сдерживать свой большой голос, и фразировка ее не отличалась должной выразительностью, а у г‑жи Павлиновой партия Лауры почти совсем пропала. Виновата ли в этом, впрочем, сама артистка, в общем недурная певица, или руководители постановки?

Успех премьеры — несколько неопределенный.

## А. Римский-Корсаков «Каменный гость» на Мариинской сцене[[432]](#endnote-318) «Музыкальный современник», 1916, № 4

В одной из наших прошлогодних заметок по поводу концертного исполнения «Каменного гостя» нам пришлось уже высказываться о сценических требованиях этого произведения.

В мотивах выбора «Каменного гостя» в качестве сюжета для оперы скрыта глубокая мысль. Пушкин — это светлый, ликующий праздник; его стих чеканен, звонок и полновесен; он требует напевности декламации, чуждой будничной прозе нашей речи. Какой наряд кроме музыкального должен коснуться девственного тела этого стиха?

Основным недостатком постановки «Каменного гостя» у Художников[[433]](#endnote-319) была именно декламация; в ней слишком чувствовались быт и проза. Даргомыжский силою идеализирующих музыкальных чар переносит декламацию в совершенно иной план. При непрерывной поддержке со стороны музыки текст Пушкина воочию получает значение сплошного курсива. Отношение музыки к тексту в «Каменном госте» не укладывается в какую-либо единую формулу, — и это несмотря на чрезвычайную выдержанность стиля, сплошь превосходный мелодический речитатив. Здесь музыка, следя за текстом, отдаваясь временами ему почти в рабство, но вместе с тем, читая и много между строк, отвоевывает подчас у текста его первенствующее значение: такова непосредственная сила воздействия музыкальных образов. И все же о «Каменном {344} госте» можно с правом утверждать, что в музыке его из-за деревьев часто не видно леса: детализация музыкального содержания, идущая иногда вплоть до попыток иллюстрирования отдельных молекул текста, приводит к общей раздробленности, — нитка жемчужин грозит рассыпаться на отдельные зерна. Собрать эти зерна воедино с помощью поэтического текста не представляется возможным, так как музыка если и не заслоняет собою слова, то, во всяком случае, и не дает ему явного и чувствительного перевеса над собою. Музыкальные характеристики у Даргомыжского ярки, временами блестящи, но общие стилистические задачи не позволяют композитору вводить эти характеристики в развитом виде. Психологический лейтмотивизм — важное средство спайки мозаичных кусков — почти вовсе не известен «Каменному гостю»; пушкинский диалог, распадающийся в большинстве случаев на отдельные короткие фразы, рождает постоянные перебои в воплощении личного, характерного момента. При этих условиях нужно удивляться, что Даргомыжский сохранил столь великую гибкость и непринужденность музыкального письма; нужно удивляться, что ему удалось с таким искусством использовать в целях изображения и выразительности чисто музыкальные средства.

Как бы то ни было, а для прочной спайки и придания драме единства остается лишь один действительный путь — путь сценический. На актерах лежит задача вплести в основу сценических образов узоры музыкальных мыслей композитора. Всякое же эстрадное исполнение «Каменного гостя» грозит превратить оперу в простой музыкальный комментарий к отдельным моментам драмы Пушкина.

Но есть и другая причина, более положительного свойства, влекущая «Каменного гостя» именно на сцену. Если в других диалогических произведениях Пушкина чувствуется первенство полновесной художественной речи предо всеми прочими элементами драмы, если эти другие произведения дают повод иногда говорить о барельефности пушкинского драматического стиля, а то и сетовать на отсутствие в них сценического воздуха, то в «Каменном госте», напротив, нети речи о безраздельном господстве стиха, нет этой идеальной досказанности содержания; «Каменный гость» до краев исполнен духа играющего: Дон Жуан — весь игра, игра вечного инстинкта, характеризующего этот образ пленительной мужественности. В других произведениях Пушкина, сценических по форме, нас чарует сочетание прелести стиха и полновесности мыслей. Как грузило, эти мысли тянут в глубину, ко дну. «Каменному гостю» чужда эта глубинность мыслей; если его в целом отличает единая глубокая и значительная идея, то в то же время в {345} нем нет этого груза осознанных мыслей. «Каменный гость» — легок, игрив, непосредственен; на нем почил дух жизни; ему тесно в условиях недвижности эстрады, ему нужна сценическая трехмерность.

Итак, мы считаем бесспорной и доказанной необходимость сцены для «Каменного гостя». И через музыку, и непосредственно «Каменный гость» приводит нас к требованиям сценического воплощения. Вопрос, следовательно, не в том, сцена или эстрада, а в том, какая именно сцена. Ответ и здесь должен быть почерпнут в недрах самого произведения.

«Каменный гость» — опера определенно камерного склада. Произведение это лишено какой-либо декоративности, приблизительности в рисунке. В нем все до крайности четко и точно. Музыкально-литературная лаконичность и сжатость «Каменного гостя» лишают его внутренних различий между существенным и несущественным. При исполнении этой оперы ни на одну минуту нельзя забывать, что в ней все на учете, всякое слово в строку, всякая пылинка на виду. В этом — огромная трудность сценического воплощения «Гостя». При таком общем складе инсценировка его должна внушать исключительную экономию средств. Ненужность каких-либо внешних, чуждых основным заданиям «Каменного гостя» затей должно чувствоваться особенно резко; и наоборот, здесь особенно явственна потребность в значительных исполнительских силах (включая, конечно, и режиссера). «Каменный гость» больше чем какая-либо другая опера рассчитывает на артистов-певцов. От исполнителей, именно от них, зависит жизнь и смерть этой оперы. Первое задание режиссуры — найти достойных исполнителей для «Каменного гостя», а если их нет, то создать таковых. Имеются исполнители налицо — все остальное приложится; нет их — смерть самому делу, как бы велики ни были прочие ухищрения. При наличии выдающегося кадра артистов-певцов можно представить себе исполнение «Каменного гостя» чуть ли что не в сукнах, во всяком случае — с минимумом реквизита. Мы не хотим утверждать, что такое крайнее самоограничение является наиболее желательным. Но лучше все же пожертвовать всем прочим, имея хорошие исполнительские силы, чем оказаться театральными богатеями с неподходящим кадром артистов.

Основной ошибкой столь долгожданной и все же нечаянной, увы, не радости, а только постановки «Каменного гостя» на Мариинской сцене была эта полная несоразмерность между требованиями оперы и наличными исполнительскими силами. Мы не хотим винить отдельных артистов: они делали что могли. Напротив, {346} трудно не винить ту скрытую руку, по указке которой совершилось распределение исполнительских сил. Рука ли это г. Мейерхольда, г. Малько или кого-нибудь другого — мы не знаем. Да и не в этом дело, так как в конечном итоге распределение ролей в «Каменном госте» обнаруживает не столько ту или иную личность, сколько безличный казенный режим. Это-то и хуже всего. Выбор исполнителей — первая художественная задача театра, берущегося за «Каменного гостя». Здесь же эта задача разрешена явно по казенному шаблону. Живой талант — в общем и личная предрасположенность к той или другой роли в частности — вот условия, от которых прямо зависит удача или неудача в выборе исполнителей. Настоящий крупный талант чувствовался лишь в г. Алчевском; конечно, уже это одно само по себе — неплохо: от Дон Жуана зависит чуть ли не на три четверти возможный успех постановки «Каменного гостя». Беда в том, что в г. Алчевском не только не сказывалось никакой личной предрасположенности в отношении роли Жуана, а скорее замечалась полная личная несочетаемость его с этой ролью. Г. Алчевский — великолепный певец. Все у него было спето прекрасно и умело. Но самое содержание этого пения, его основной психический тонус были глубоко чуждыми роли Жуана. Где обаятельный мужской образ Дон Жуана, где его темперамент, его горячая кровь и ненасытная жажда жизни, где его трепетная жизненная игра? В этом Жуане не было ни смелости, ни порыва, ни ярких душевных красок. Мы слышали вместо того прекрасное, но холодное пение, бескровную, вялую декламацию, мы видели человека изнеженного, мягкого, лишенного чар мужественности. Этому впечатлению немало способствовал и крайне неудачный грим г. Алчевского, не только не придавший ему черт мужественности, но скорее определенно лишавший его облик всякого подобия Жуана (рыжий парик, едва заметные усики на мягком, полном лице).

Что сказать об остальных исполнителях? Нужно ли доказывать, что даже такой обаятельный голос, как у г‑жи Черкасской, не в силах передать в наших глазах внешнего и внутреннего облика этой певицы. «Каменный гость» в своем роде — предательская вещь. Ее вокальный стиль не дает певцам возможности развернуть голосовые средства и этим как бы «художественно задрапировать» несоответствия между их общими природными данными и конкретными требованиями драмы. Внешность Донны Анны — не случайность. Это прекрасная жертва, прекраснейшая из обреченных. Взрыв вдохновенной страсти Жуана — ясный показатель глубочайших чар Донны Анны. Другая исполнительница этой роли, г‑жа Попова, значительно более удовлетворяла своим внешним {347} обликом; но в ее исполнении слишком преобладала легкая, изящная кокетливость над значительностью и полновесностью представляемого ею образа.

Удачнее других исполнителей был г. Курзнер — Лепорелло. Правда, и ему в целом не хватало свободы, творчества, сценической инвенции, но общий план исполнения был взят им верный, и великолепная фигура «Жуанова дядьки» осталась у него незапятнанной дешевкой и грубым шаржем; на последние, к сожалению, оказался непомерно щедр другой исполнитель той же роли (г. Шаронов).

Определенно неудачно была замещена роль Лауры, — и это принимая даже во внимание наличные вокальные силы Мариинского театра. Нет никакой охоты описывать бледную заученную игру и бесцветное пение обеих исполнительниц этой партии, как нет охоты и разбираться в неудачах мелких исполнителей.

Вообще нужно отметить, что на всем исполнении «Каменного гостя» лежали отпечатки тяжелых закулисных дланей режиссера и декоратора. Трудно говорить об исполнении «Каменного гостя», не затрагивая в то же время так или иначе работы этих невидимых для зрителя сил. Декоратор и режиссер, не приложив достаточно творческого внимания к подбору исполнителей, видимо, немало потрудились над разработкой сценического аппарата оперы. Мы не беремся детально размежевывать вклады режиссера и декоратора; лишь с искренней болью нам приходится говорить в дальнейшем о неудачах, постигших работу двух талантливых художников — гг. Мейерхольда и Головина. Ввиду того что неудачи эти лишены случайного характера и сводятся у обоих приблизительно к одинаковым причинам, мы будем придерживаться в дальнейшем оценки самой постановки, по возможности не посягая на критику ее авторов в отдельности.

Сцена (в узком смысле слова) в постановке Мариинского театра значительно уменьшена и вдвинута вглубь. Из свободных обрезков сцены (в широком смысле слова) образован обширный просцениум — некое «пространство вообще». Уменьшение сцены, столь желательное на первый взгляд для оперы камерного стиля, подобной «Каменному гостю», явилось на поверку малоудачной мыслью. Небольшие пропорции сцены хороши в небольшом театре, урезанная же сцена при громадных пространствах зрительного зала и при значительном объеме просцениума не может не производить впечатление коробочки, т. е. впечатление сдавленности и тесноты. Вместе с «траурным» мишурным занавесом эта коробочка получила вид какого-то театрика «траурных марионеток». Ведавшие делом постановки этой оперы попросту забыли о зрительном {348} зале — столь существенной части всего театрального организма. Уменьшение сцены оказалось промахом еще и по другой причине: сценическое пространство (в узком смысле слова) отдалилось от оркестра, поэтому в те моменты, когда певцы держались границ «сцены на сцене» и не выходили на просцениум, пение и аккомпанемент обнаруживали печальную тенденцию к расслоению.

Создание просцениума — некоего «театрального пространства вообще» — явилось тоже крупной ошибкой постановки. Неудачной здесь должно признать как самую мысль, так и ее осуществление. Прежде всего, где правомочия для создания такой «опухоли» на сценическом пространстве? Даны ли в самом произведении хоть какие-то намеки на подобный трюк?[[434]](#endnote-320) Пространство просцениума в данном случае — мертво и безлично, оно вынесено раз и навсегда за скобки настоящей сценической жизни; оно неизменяемо от начала и до конца; его нагота не прикрывается никакой драпировкой, даже в промежутках антрактов: бедная «театральщина» принуждена нецеломудренно, через силу вылезать если не на свет Божий, то на свет человеческий — свет зрительного зала. В то же время заправилы постановки, видимо, не поскупились на всякого рода «тряпье». Вместо обычных боковых драпировок и занавесей, отделяющих сцену от зрительного зала, — целый ворох лиловато-малиновых и черных с позументами не то хоругвей, не то флагов. Г‑н Головин вообще большой любитель «тряпья», матерчатых складок, бархата и кружев; у него какая-то упадочническая страсть к вялым изломам материй и кружевных узоров.

Пространство просцениума подверглось у Мейерхольда — Головина тщательной разделке. По обеим сторонам кулис — два закругленных ряда «бетонных» колонок — тощих, вялых, болезненных, но, при всем том, не лишенных (на предмет убедительности?) реалистических «пятен сырости». В просветы колоннады виднеются темные щиты с позументными гербами. В целом впечатление не то скетинг-ринга, не то выставочных сооружений…

У крайних наружных углов сценической коробочки две огромные статуи в пышных складках одежд. Эти статуи — в высшей степени непрошеные «каменные гости». Ведь статуя также «действующее лицо», а в «Каменном госте» и в самом деле действующее (без кавычек). Как можно было позволить себе внедрить этих персонажей в столь безгрешное по своей художественной экономии произведение? Отчего бы тогда уж монументам этим не нанести, вкупе с Командором, визита Донне Анне?

Вообще ненужная «художественная» расточительность — основной грех всей постановки. Здесь наработано не слишком мало, {349} а слишком много. Театральные мудрильщики решили заклинить в «Каменного гостя», где только возможно, клинья «театральщины». Но этим они не оживили произведения, а скорее устроили ему пышные похороны…

Та же расточительность (в «Каменном госте» она много горше скупости!) проявила себя и в других деталях постановки. Так, излишними были некоторые персонажи (музыканты, аккомпанировавшие Лауре; слуги просцениума). Ненужными или неправильно акцентированными оказались некоторые детали декораций и предметы реквизита, например, ярко подчеркнутая розовая драпировка на двери балкона у Лауры немало повинна во впечатлении грубости всей этой декорации; в той же сцене слишком господствующее положение занимает стол, сверкающий неуместной белизною своей скатерти; этот стол мешает Лауре подойти к балкону, вынуждая ее читать свой монолог за столом, повернувшись спиною или боком к… небу, ночи и луне.

Планировка некоторых других сцен также малоудачна. В сцене у памятника Командора банален и назойлив бенгальский свет заката, заглядывающего сквозь чугунную решетку. Досадно-комична фигура коленопреклоненного Командора в тяжелых латах, с какой-то нелепою повязкою на шее. Коленопреклоненность мотивируется здесь, — изволите ли видеть, — «желанием быть испанцами»: там так, мол, принято было ставить монументы на могилах. Как будто в этом дело! Испании нам хочется всячески быть верными, а вот пропорции статуи и постамента нас мало интересуют: в результате же слова: «Каким он здесь представлен исполином» — звучат почти насмешкой. Вообще Командор достоин жалости: его заставляют, — в ответ на приглашение Лепорелло и Жуана, — не только кивать головой, но сворачивать через силу голову набок; а чтобы никто не усомнился в этих кивках на сторону, Командору пускают в лицо луч зеленого замогильного света.

Поверхностное отношение к «Каменному гостю» сказалось и в нескладном временами смещении идеализирующего и реалистического стилей; например, режиссер заставляет Жуана натягивать ботфорты во время его фразы: «Милый Лепорелло, я счастлив» и т. д.

Не понравилась нам и декорация последней картины: в ней чувствуются вялость и «субтильность», типично головинские. В этой же четвертой картине существеннейшая часть диалога между Дон Жуаном и Донной Анной происходит на диванчике у ступеней и на самых ступенях лестницы, ведущей со сцены на подмостки просцениума. Вынужденная эквилибристика лишает артистов всякой свободы и непринужденности движений. Фальшива {350} также мысль Жуанова коленопреклонения перед Донной Анной («Я не Диего, я Жуан»), как фальшива и мысль каменных «объятий» Командора (наряду с «пожатием каменной десницы»).

Неудачны, надуманны, излишне пышны, а подчас и прямо смешны (Дон Жуан, Лаура) костюмы и гримы, отдающие бог весть какою смесью вкусов. Ал. Бенуа в следующих словах характеризует эту сторону постановки: в своем «презрении к истории и топографии Мейерхольд и Головин дошли до того, что загубили всякое правдоподобие, одев своих героев в “самые оперные”, в “самые трубадурные” костюмы и сообщив всему спектаклю характер исторической реконструкции смешных сторон романтической эпохи» («Речь», 3 февр. 1917 г.)

Итак, общий тон постановки совершенно неверен. «Каменный гость» — сама простота, непосредственность, здоровье, молодость, жизнь, а у Мейерхольда — Головина — все с подходцем. Вместо непосредственности и безыскусственности — вящая условность и нарочитая театральщина; вместо здоровья и молодости — упадничество и старчество; вместо жизни — эстетизм и выдумки; вместо стиля — стилизация. Исторические стили для этих художников — слишком простое явление. Им нужны стили, дважды, если не трижды пересаженные из одной эпохи в другую, стили обветшавшие, выветрившиеся, утратившие свежесть, впитавшие в себя всякие инородные влияния. При чем тут «Каменный гость»? А ведь в этом-то весь вопрос. Вместо простоты, яркости и свежести здесь впечатление удушливой затхлости и пыли…

До сих пор мы совершенно не касались чисто музыкальной стороны исполнения (г. Малько). Общий тон исполнения был весьма корректен; темпы в большинстве случаев хорошие (иногда несколько ускоренные, например, в сцене у статуи Командора), отделка тщательная. Но вместе с тем и здесь — отсутствие настоящего жизненного тонуса, заметная вялость исполнения (быть может, и в этом случае главная вина ложится на исполнителей-певцов, а не на дирижера). Досадным промахом был уменьшенный против указаний партитуры состав струнных: оркестровая звучность в целом несомненно проиграла. Наглядное тому доказательство — прошлогоднее эстрадное исполнение «Каменного гостя» под управлением того же г. Малько.

Итак, снова и снова все тот же грех. Ответственная и сложная постановка воспринимается не в смысле задачи, требующей подхода изнутри, от данного произведения, а в смысле манифестирования общих вкусов и взглядов тех или иных театральных деятелей. Есть в этом доля нашего общего греха — преувеличенной оценки режиссерского творчества и недостаточного уважения к {351} общим художественным правам авторов. Есть тут и отзвук распространенного пренебрежительного отношения к русским композиторам, не ведающим-де, что творят в области сцены. Но есть тут и другое: неправильный взгляд на соотношение элементов музыкальной драмы. Музыка и текст вместе с общим духом произведения, воплощенным в этом двуединстве, — вот a priori всякой постановки. С помощью этих данных должны быть угаданы и заботливо взрощены и прочие части театральной постановки. Такое творчество должно быть строго целесообразным. В действительности же оно носит по большей части характер как бы случайной работы тех или других театральных деятелей по поводу того или иного произведения. Не требуется глубокого изучения художественной веры Мейерхольда или Головина, чтобы предугадать механичность их сочетаний с Пушкиным — Даргомыжским[[435]](#endnote-321). А раз уж не химия, а механика, то всякий считает себя вправе тянуть свою нить, и постановка получает характер сугубой случайности.

В краткий сравнительно срок мы пережили три постановки «Каменного гостя» — у Художников, в Музыкальной драме и в Мариинском театре. И во всех трех случаях это произведение сыграло роль непосильного бремени. При этом любопытно, что в «Каменном госте» каждый раз выходили наружу именно самые больные стороны театра. От Художников «Каменный гость» требовал идеализирующего стиля и напевности декламации, и театр с выраженными чеховскими традициями оказался перед лицом этих требований банкротом. В Музыкальной драме «Каменный гость» погряз в рыночных сценических затеях и бездарных декорациях. Если бы не отдельные удачные штрихи, исходившие от музыкального руководителя дела (г. Бихтера), то об этой постановке и говорить-то не приходилось бы. Наконец, в Мариинском театре — постановка пышная, надуманная, затхлая, а подбор исполнителей — казенный, безличный, случайный.

Итак, настоящая художественная постановка «Каменного гостя» — вопрос до сих пор открытый. Что же, — будем терпеливы. «Каменный гость» вынесет, без сомнения, и дальнейшее испытание на жизненность и свежесть. Произведению этому почти перевалило за полвека, а на лице его и по сей день ни единой морщины, — неувядаемость, достойная великого создания.

## **{****352}** В. Соловьев «Маскарад» в Александринском театре[[436]](#endnote-322) «Аполлон», 1917, № 2 – 3

Постановка «Маскарада» на сцене нашего академического театра является едва ли не самым значительным событием за последние два‑три года петроградской театральной жизни. Первое представление «Маскарада» по своему значению можно сравнивать с первыми выступлениями Антуана во Франции и первыми попытками мейнингенцев обосновать натуралистический театр в Германии. Разница только в том, что там давали генеральное сражение представители натуралистических тенденций в сценическом искусстве, впервые заявляющие о своем существовании театральной публике; здесь же мы имеем дело с выступлением защитников идеи условного театра, выступлением, завершающим чаяния и надежды определенной театральной группы. Интерес этой постановки заключается в том, каковы будут ее результаты, независимо от того, хороши или плохи сами по себе костюмы и декорации Головина. Нам на страницах «Аполлона» не раз приходилось затрагивать чрезвычайно серьезный и важный вопрос о русском романтическом театре сороковых годов, который мечтали создать, каждый согласно своим личным вкусам и склонностям, Пушкин, Лермонтов и Гоголь. Для построения своих сценических формул они черпали материал из западноевропейского театра. Шекспир, Мольер, Реньяр, Лессинг — вот те имена, которые оказали влияние на образование русского романтического театра, каким, по существу, и был театр Пушкина, Лермонтова и Гоголя. Среди них особенно любопытен и примечателен театр Лермонтова. Отличительной чертой его, как нам кажется, следует признать чрезвычайную схематизацию отдельных сценических положений. В пьесах Лермонтова замечается особая двойственность. С одной стороны, мы имеем изумительную сценическую канву, а с другой — встречаем весьма посредственное ее литературное разрешение. Эта двойственность и дала право некоторым из наших просвещенных критиков считать театр Лермонтова незначительным литературным явлением и утверждать, что пьесам Лермонтова свойственны многие черты мелодрамы, незаконного вида сценических представлений. Эта двойственность прежде всего сказалась на отсутствии характеров в его пьесах. У Лермонтова мы встречаем целый ряд значительных и занимательных театральных персонажей, но сценическими характерами они не обладают. Все действующие лица {353} в его пьесах объединены одним общим настроением, характеризующим только самого автора. В этом-то и заключается наибольшая трудность постановок драм Лермонтова на русской сцене, где актеры, не умея чувствовать, всегда исходят из законов психологической мотивации.

«Маскарад» — любимая пьеса Лермонтова. Лично мы считаем ее менее совершенной, чем «Два брата». Там больше внутренней напряженности сценического действия, больше законченности в общем рисунке самой пьесы. Зато «Маскарад» в свою очередь обладает чарами подлинной театральности. Здесь и игорный дом, и маскарад у Энгельгарда, и история с браслетом, и порошок с ядом, и смерть Нины, и месть Неизвестного, основной мотив всей пьесы. Здесь целый ряд сценических положений, использовать которые предоставляется полная возможность фантазии и опыту режиссера и художника.

Мейерхольд и Головин, ставя на сцене Александринского театра «Маскарад», привлекли к себе на помощь все средства театральной выразительности, добытые за последнее время как отечественными, так и западноевропейскими представителями теоретической мысли о театре. Если в «Дон Жуане» и в «Стойком принце» они предложили вниманию петроградской театральной публики сценическую формулу условного театра, то ставя «Маскарад» по-новому, они показали настоящий условный театр. Ставя «Маскарад», передовое театральное направление давало бой и раскрыло все свои карты, предварительно мобилизовав для этой цели все свои силы. Результаты боя получились несколько неожиданные. Обе партии сыграли вничью.

Пользуясь всеми средствами театральной выразительности, Мейерхольд и Головин прежде всего построили то новое театральное помещение, где актерами нашего академического театра должна была быть разыграна лермонтовская драма. Они соорудили просцениум и лепной архитектурный портал, предназначенный служить рамкой спектакля. Попеременно опускающиеся занавесы, давая возможность играть всю пьесу с двумя антрактами, характеризовали по-особому то впечатление, которое зрители должны были получить от той или иной картины. Матовые зеркала, стоящие на просцениуме, отражали море огней зрительного зала. Так была уничтожена линия рампы, отделяющая публику от сцены. Зеркала — наследие театральной эпохи Венеции, которая для многих за последнее время была единственным источником сценической правды — сообщали всему происходящему на сценической площадке особую таинственность: при существовании ее только и становились возможными те сценические события, совокупность {354} которых составляет содержание «Маскарада». Еще несколько слов о просцениуме. Размеры его были не вполне те, что у прежних просцениумов в «Стойком принце» и в «Дон Жуане». Только средняя часть его занимала площадь оркестра. Ее обрамляли две лестницы с перилами. На краю просцениума были размещены диваны, остававшиеся неизменными в продолжение всей пьесы. Они давали возможность режиссеру группировать около них те сценические положения, которые совпадали с началом или концом той или иной картины. Можно сказать, что основным принципом всей сценической постановки было желание во что бы то ни стало избежать задержек при перестановке декораций. И, как нам кажется, задача эта практически была разрешена применением двойной шекспировской сцены, наличие принципов которой мы, без всякого сомнения, встречаем в этом спектакле.

Этот остов сценической постановки Мейерхольд и Головин разукрасили, как и подобает мэтрам сцены первой величины. Здесь трудно сказать, что принадлежит одному и что принадлежит другому. Годы совместной предварительной работы показали свое. В «Маскараде» мы встречаем редкое для театрального представления совпадение планов режиссера и художника-живописца. Но слияния этих планов с характером артистического исполнения не последовало. И в этом — основное значение постановки «Маскарада». Это разделение двух мэтров сцены и актеров произошло совсем не случайно. Обнаружилось с очевидной ясностью несовпадение общих основ техники тех и других. Изысканному мастерству первых не было даже противопоставлено профессиональное ремесленничество вторых. И здесь дело вовсе не в отдельных исполнителях. Совершенно безразлично, что играли X и Z, а не Y и W. Что следовало ожидать, то и случилось. Не режиссер и художник «убили актера», как в этом стараются убедить всех представители нашей правоверной критики, но актеры показали всю свою беспомощность: отсутствие техники, артистического темперамента и сценического такта и вкуса.

На всех представлениях «Маскарада» всего интереснее было поведение зрительного зала, того четвертого элемента, без которого немыслим театр. Здесь, именно здесь, решался бой, ибо на сцене силы противников были далеко не равны. Результаты боя известны. Обе партии, разойдясь непримиренными, сыграли вничью. Общий вывод: условный театр существует, но покамест нет актеров, могущих принять участие в его спектаклях.

Следующий вопрос, который невольно возникает, это вопрос о необходимости и желательности условного театра и о школе нового сценического искусства, но об этом в другой раз.

{355} Размеры наших заметок не позволяют нам дать полный, исчерпывающий отчет об этом примечательном спектакле. Да и трудно его дать в полном объеме, просмотрев «Маскарад» только два раза. Мы надеемся, что с течением времени мы будем иметь возможность поговорить особо и о сценических планах Мейерхольда, и о замечательных декорациях Головина, и о роли музыки в этой пьесе. Сейчас же мы ограничимся только общими замечаниями, касающимися постановки и исполнения. Не знаем, сознательно или бессознательно, но волей режиссера 2‑я и 8‑я картины не являются первенствующими в пьесе. Сцены маскарада и бала весьма справедливо знаменуют собой переходные этапы лермонтовской драмы, но отнюдь не являются ее исходными точками. Действие драмы начинается с первых слов игроков за круглым столом и заканчивается сумасшествием Арбенина. Напряженность сценического действия всей драмы проистекает из механического столкновения отдельных театральных персонажей. Чувствуется, что кто-то невидимый управляет всеми их поступками и вовремя подсказывает им то или иное решение. Общая сценическая канва лермонтовской драмы передана Мейерхольдом и Головиным мастерски. Центр пьесы — сцена у князя, — наиболее удалась художнику, режиссеру и даже исполнителям. Длинные нити клубка сценической интриги здесь сходятся. Романтический пафос приводит сюда Арбенина. Случаю угодно поместить сюда и баронессу. Независимо от своей воли здесь присутствует и Звездич. Налицо те трое, которые могут распутать все и разойтись примиренные и успокоенные. Но этого не случится. Мы забыли, что существует еще Неизвестный, который все время невидимо присутствует на сцене. Он требует мести, и Арбенин должен до конца осуществить все то, что ему предопределено судьбой. Ограниченность пространства, где разыгрывалась данная сцена, помогла режиссеру так построить mise en scène, что обнаружилась вся значительность этой картины в развитии общего рисунка пьесы. Задний декоративный фон был удачно согласован с духом лермонтовской романтики.

Нет сомнения, что отличительный признак лермонтовских пьес составляет борьба страстей. В плане сценической техники эта борьба представляет явление особого порядка — совсем не то, что могло бы удовлетворить любителей дешевого романтического пафоса на сцене, смотрящих с несказанным восхищением на посредственное исполнение «Коварства и любви» или какой-нибудь другой пьесы представителей «бури и натиска». Борьба страстей у Лермонтова внешне протекает вполне спокойно, только повышается внутренняя напряженная сторона сценического {356} действия. Ее признаком может служить некоторая обостренность отдельных движений. Вторая картина — сцена маскарада — не удалась Мейерхольду. Мы ждали от него большего, помня его прежние работы в области пантомимы. Занавес с разрезом и появление перед ним в начале картины отдельных масок — сами по себе вполне законный прием, но они мало соответствовали грандиозности масштаба всего представления. Быстрая смена зрительных восприятий, основанная на контрасте (слабо освещенный один план 1‑й картины и ряд сценических планов, залитых яркими потоками света, — 2‑й), казалась бы нам более уместной и отвечающей характеристике данного сценического положения.

Чрезвычайно удачно, на наш взгляд, были поставлены режиссером картины 1‑я и 7‑я. Здесь простота mise en scène соединялась с необыкновенной четкостью сценического рисунка… Круглый большой стол, освещенный сверху, а около него разместились фигуры игроков. Вот и все. Отдельные перемещения театральных персонажей за столом сообщали всей картине особую силу движения, и все это соответствовало театральной схеме игорного дома.

Из последующих отдельных сценических положений в этом спектакле следует отметить: Пьеро в традиционном голубом костюме Peppe-Nappa[[437]](#endnote-323) срывает браслет у Нины (2‑я картина), Арбенин приносит мороженое Нине (8‑я картина) и смерть Нины (9‑я картина). Большая заслуга режиссера и художника в том, что они избежали дешевого театрального символизма и неуместного подчеркивания и внесли радостное начало в сценическое изображение смерти.

Весьма примечателен костюм Неизвестного в сцене маскарада. Черный плащ, отделанный серебром, и белая маска с птичьим клювом, баута, излюбленный костюм карнавала последних дней святейшей Венецианской республики. Это — действительно тот маскарадный костюм, в который может быть наряжен только такой значительный театральный персонаж, как Неизвестный.

Самый острый вопрос этого спектакля — вопрос об уровне артистического исполнения. Большинство исполнителей не смогло выполнить тех заданий, которые им предложили режиссер и художник. При постановке «Маскарада», как нигде, обнаружились многочисленные недостатки нашей театральной школы, строящей свое благополучие на отсутствии сценического рисунка и на подчинении артистических индивидуальностей законам психологической мотивации.

Прежде всего, редко кто из исполнителей «Маскарада» умеет читать стихи. Вопросы метрики и ритмики стиха оказались чуждыми {357} большинству служителей Мельпомены нашего академического театра. Не различая цезуры, они усиленно подчеркивали рифмы, очевидно, считая, что это-то и составляет единственное отличие стиха от прозы. В этом сказалась, как нам кажется, отличительная черта российского актера, всегда относившегося с глубочайшим презрением к малейшему намеку на форму. Правильной читке стиха в спектакле «Маскарада» было противопоставлено нелепое чередование то повышения, то понижения голоса. Из всех исполнителей только один Лаврентьев удовлетворял требованиям условного театра. Его Шприх — театральный персонаж, вполне согласованный с характером лермонтовской романтики и фантастики. Сценический рисунок роли у него необычайно четок. Движения его фигуры, то внезапно появляющейся, то внезапно исчезающей за складками театрального занавеса, всегда согласованы с произносимым текстом. Это тот самый театральный персонаж, который всюду вовремя поспевает и который единственный на сцене является представителем инфернальных сил, принимающих деятельное участие в поединке Неизвестного с Арбениным. У Студенцова князь Звездич получился более мягким, чем того требовал сценарий лермонтовской пьесы. Не было заметно в нем той внутренней силы, которая принуждает его совершить ряд таких значительных поступков. У Барабанова, исполнявшего роль Неизвестного, прекрасный голос и благодарные внешние данные. Но для этой роли у него недоставало той артистической мудрости, которая приходит с летами и которая так редко встречается на сцене за последнее время. Нину играли в очередь г‑жи Рощина-Инсарова и Коваленская. Последняя обладает исключительной артистической индивидуальностью, которая почему-то упорно не признается представителями нашей правоверной критики. У Коваленской есть то, что так редко встречается в наши дни — сценическое обаяние, заставляющее невольно прощать ей некоторые технические промахи. Ее Нина — чрезвычайно трогательна, и в этом вся прелесть и вся сила созданного ею сценического образа. Сцены объяснения ее с Арбениным проведены с достаточным сценическим тактом. Смерть Нины, как мы уже сказали выше, вносит радостное начало в сценическое изображение смерти, что так отрадно видеть на сцене нашего академического театра, где всегда замечалась излишняя склонность к сухой аллегории и к дешевому театральному символизму.

## **{****358}** Amadeo Напрасная красота («Маскарад» Лермонтова)[[438]](#endnote-324) «Речь», 1917, 19 марта

Какой блестящий расточительный фейерверк этот беззаботный спектакль, который приготовили в бывшем императорском театре точно нарочно к грозным дням переворота! Как эффектен просцениум с белыми колоннами и золотом; как хитро запутан ряд фестонов гигантских портальных ламбрекенов, в просветах которых виднеются золотые балконы и вазы; как пышны шуршащие занавесы, затканные серебром и шелком, чередующиеся в пьесе один за другим; как элегантен желтый кабинет с отполированной мебелью, с тонким плющом, обвивающим окно, расписанное морозным узором, и как восхитительно звучит там музыка изысканных курантов Глазунова.

А в самом начале пьесы как действительно красиво, когда подымается в глубине занавесе — и открывается этот игорный зал с группой игроков под лампой вокруг стола, где так хороши красные мундиры гусар, кучи цветных ассигнаций и каскады карт, — но главное, самое великолепное во всей пьесе, это умопомрачительные костюмы, особенно на балу.

Поражаешься разнообразию их фасонов, тому, как они замечательно сшиты и расшиты перьями, цветами, и диву даешься, какие они настоящие и как в великолепии своем они уже где-то далеко за той чертой в чувстве меры, о которой не вспомнил художник… действительно, смотришь на это неистовое изобилие шелков и бархатов, на этот цветной водоворот и даже не можешь это назвать калейдоскопом, этим синонимом сменяющегося разнообразия, ибо где же те стройные фигуры, в которые складываются пестрые осколки калейдоскопа? Где же общая художественная мысль, где же центр, красочные «удары», где, наконец, какая-нибудь композиция? Именно этого, самого нужного, нет — костюм каждого персонажа сам по себе…

И смотришь на всю эту хаотическую пестроту и роскошь костюмов, на блеск золота, сияние зеркал, навею эту пышную смену светлых декораций и недоумеваешь: зачем это? во имя чего забыто самое нужное? И что за чертоги, к чему все это сказочное великолепие, да и что такое в конце концов перед нами?

«Маскарад» Лермонтова? Но где же Лермонтов? Где за весь спектакль веяние его демона? Не в завываниях же Юрьева, не в {359} фигуре же ни с того ни с сего взятого у Пьетро Лонги черного с белой маской домино Неизвестного?[[439]](#endnote-325) Где хоть намек на темный, беспросветный мрак души Арбенина? Ведь «Маскарад» — драма *Арбенина*! Где же тайна, которой полна эта драма? Разве нам показали этого страшного и странного Арбенина, и где загадочный и жуткий Неизвестный? Ничто в постановке не напоминает того, что составляет самую душу, самую суть лермонтовского «Маскарада», и как все вообще далеко и от романтизма эпохи!

Непонятно то легкомыслие, с которым все это можно было игнорировать. Именно эта романтика, эта жуть тайны, веющая от драмы, и должна была бы быть положена в основу постановки и, конечно, должна была бы осветить совсем по-иному задачи и направить совсем в другую сторону фантазию режиссера и художника.

Без души Лермонтова эта нагроможденная пышность пуста и ненужна, и эта беспечная внешняя «красивость» постановки — словно тяжеловесный наряд расфрантившейся глупой красавицы, надевшей на себя без удержу все драгоценности, все свои шали, ленты и ожерелья…

Просто непонятно, как фантазия Головина (мы знаем, у него огромная фантазия), миновав Лермонтова, прошла и мимо его эпохи. Не говорю о костюмах в *отдельности*, они настоящие шедевры, но декорации…

Не в археологическом подходе дело — пусть была бы свободная фантазия в пределах стиля, но просто, как не использованы декоративные темы тридцатых годов: приблизительно в «Маскараде» и позднее рококо Луи-Филиппа, и faux gothiqe[[440]](#footnote-117). Особенно как кстати мог бы быть использован этот последний стиль, столь подходящих, казалось бы, по своей романтике ко всему «Маскараду». Но, главное, — как в корне фальшива вся радостная гамма светлых тонов декораций, а спускающийся в финале траурный флер, снабженный розовым венком à la Самокиш-Судковская[[441]](#endnote-326), и проходящая позади этого прозрачного занавеса та же злополучная маска из Лонги (долженствующая служить якобы заключительным аккордом драмы) — все эти выдумки Мейерхольда только смешат своей претенциозностью, для Лермонтова, в сущности, оскорбительной.

Нельзя не придраться ко всему тому, что делает такой крупный художник, как Головин, так как «кому много дано, с того много спрашивается». И мелочи страшно важны — второстепенного нет в искусстве. Почти неизбежна в театре спешка, от этого часто многое {360} на сцене бывает непродуманным и сырым, но вот уж в данном случае этим никого нельзя оправдать: мы ждали «Маскарада» чуть ли не пять лет!

И что же нам показали? Груды ослепляющих на первый взгляд выдумок, а наряду с этим такие невозможные «провалы», как веселенькая голубенькая спальня-модерн Нины (это в сцене-то смерти), где и не ночевал демон Арбенина, как безвкусно увитые зеленой драпировкой малахитовые колонны, как совершенно непонятные приблизительности в архитектуре и промахи в некоторых очень заметных костюмах[[442]](#footnote-118) — это, может быть, и детали, но они портят и дешевят все.

И как во внешнем утрачен дух и смысл пьесы, так и то, что в постановке от Мейерхольда, показывает только, что он и тут, как и во многих своих предыдущих постановках, лишь придрался к случаю, чтобы еще и еще новый раз показать так часто виденные всеми, может быть, и остроумные, но однообразные и, наконец, уже и надоевшие трюки. Ясно, что в «Маскараде» он увидел лишь один маскарад и до гения Лермонтова, до романтики, до драмы Арбенина и Нины ему, в сущности, было очень мало дела… И дальше всего от Лермонтова уж, конечно, весь «балет» в картине маскарада. Это сцена для какой-то ультрасовременной пьесы Кузмина или для балета Нижинского, где все так замысловато запутано (даже не замечаешь главной сцены потери браслета…), так изысканно и прилично, что и сам Арбенин не осудит легкомыслия Нины, появившейся на этом великолепном аристократическом празднестве, на таком ужасно благовоспитанном «Carnaval de Venise»…

Не ближе к Лермонтову и другие сцены. Как несерьезно и бедно, например, придумана mise en scène’а в спальне, где умирает Нина, скорее это из «Травиаты», и можно только изумляться, как в погоне за внешне красивой позой во что бы то ни стало забыто самое главное, самое прекрасное, что есть в «Маскараде».

Об актерах же, о самой игре — такой внешней, столь малоинтересной — не будем вообще говорить. Зрелище совершенно заслонило игру, в лучшем случае ее просто не видишь и не слышишь…

И когда вспоминаешь весь ослепляющий глаз спектакль, так больно становится за то, сколько бессмысленно потрачено сил, времени, средств на огромный, пустой, красивый мыльный пузырь. Сколько ненужного, «как пышно, как богато»[[443]](#endnote-327) и как все мимо! {361} И разве не символично, что это пустое и громоздкое зрелище было последним бесцельным фейерверком на фоне только что умершего прошлого.

## Э. С. <Э. А. Старк> «Маскарад» «Обозрение театров», 1917, 2 – 3 апреля

Последним дореволюционным жестом Императорского, ныне Государственного Александринского театра была постановка «Маскарада». Его играли тогда, когда по Петрограду в разных направлениях уже свистали пули… Затем вихрь событий отодвинул в тень и самый «Маскарад», и связанный с ним бенефис Юрьева. До театра ли, когда выковывалась русская свобода?..

Ныне жизнь, и в частности театральная, входит в свою колею и можно, следовательно, приступить к оценке этого «последнего жеста»[[444]](#endnote-328).

«Маскарад» сыгран… То, чего с таким нетерпением ждали в течение целых пяти лет все любители прекрасного в сценическом искусстве, стало совершившимся фактом.

Удовлетворены ли мы?

Не вполне.

Одного звена в драгоценной, сияющей алмазами цепи недоставало. И притом очень важного. Лермонтова.

Вернее сказать: он был, но его приходилось с превеликим трудом выкапывать из-под груды драгоценностей.

Объяснимся. То, что сделано Головиным совместно с Мейерхольдом, бесспорно драгоценность, целая груда драгоценностей, сверкающих столь ослепительным блеском, что глаза разбегаются, не знаешь куда смотреть и чувствуешь себя почти не в силах воспринять в короткий срок такую массу зрительных впечатлений, причем впечатления слуховые отходят куда-то на задний план, а в этом-то и есть прямой ущерб для Лермонтова.

Что же отсюда получается?

Расхождение стилей. Внешнее не сливается с внутренним. Мейерхольд с Головиным остаются на одной грани. Лермонтов — на другой. При этом интересы Лермонтова приходят в умаление еще благодаря исполнению, местами совершенно неудачному.

Значит ли отсюда, что «гора родила мышь», что столь давно подготовлявшаяся постановка не оправдала ожиданий?

{362} Нет, потому что меня интересует именно ввиду необыкновенной значительности этой постановки совсем другой вопрос.

Когда я смотрел на сцену, упоенный роскошью красок, и «не слышал» Лермонтова, я задавал себе недоуменный вопрос: значит, Головин и Мейерхольд мне мешают? Ведь это они стоят на первом плане, Лермонтов же — на втором. А надобно наоборот?

Т. е. нужно, чтобы ни первого, ни второго плана не ощущалось, а была бы достигнута абсолютная гармония. Между тем Головин вовлекает меня в совершенно фантастический круг столь сильными чарами, что противостоять им можно, лишь пребывая совершенно равнодушным к живописной работе театрального художника. Он в «Маскараде» разворачивает перед глазами зрителя невиданное богатство выдумки, изумительное щегольство решительно всем: этим порталом, столь монументальной постройки, что для удобства постановки пришлось назначить, вопреки всем александринским традициям, четыре представления «Маскарада» подряд; этими шестью различными занавесами, пламенным воплощением мечты о живописи больших плоскостей, занавесами столь один другого красивее, что ими невозможно вдосталь налюбоваться; этой квинтэссенцией стиля 30‑х годов во всем: в декорациях, различных для всех 10‑ти картин, в мебели, в бутафории, в костюмах, в которых особенно разгулялась фантазия Головина, и вследствие этого картина 2‑я — маскарад и картина 8‑я — бал вышли поразительно блестящими и столь интересно разработанными, что надо много раз ходить на представления «Маскарада», чтобы вникнуть во все детали. Одним словом, работа Головина сама по себе с точки зрения чистой театральности — шедевр, высшее достижение именно чисто театрального стиля, его предельная нота.

И все же неотступно кажется, что работа Головина, а вместе с нею и работа Мейерхольда чересчур помпезны, остры, пряны, роскошны и сложны для такой, в сущности, простой вещи, каков лермонтовский «Маскарад». Тем более что тут же рядом чувствуется, как романтика «Маскарада», как мятущийся дух Арбенина, как «громокипящий» клубок человеческих страстей остались мало выясненными, но рельефно очерченными. Превосходны все mise en scène «Маскарада», превосходен самый маскарад с его волнующими настроениями — словом, замечателен весь фон, но на нем лишь слабым контуром проступают фигуры людей, ведущих сложную интригу и порабощенных страстями. Это произошло прежде всего потому, что Мейерхольд слишком налег на внешний рисунок, слишком увлекся пластикой и пренебрег тоном, а главное, умерил непосредственный пыл актерского переживания, {363} вследствие этого насыщенная страстью романтика Лермонтова потускнела. Там, где этот пыл прорывался, как, например, в некоторых моментах игры Юрьева, которому в высшей степени свойствен романтический пафос, скорее чувствовался Лермонтов. И наоборот, когда тот же Юрьев вдруг впадал в монотонность, впечатление бесконечно ослаблялось. В общем, внешний рисунок роли Арбенина намечен Юрьевым правильно, надо только расцветить его красками, поддать жару, надо, конечно, хорошенько выграться в роль, что не так-то скоро придет, принимая во внимание огромную трудность этой роли, и тогда, я думаю, будет совсем хорошо.

Затем Рощиной-Инсаровой вовсе не удалась Нина. Не чувствуется детской непосредственности и чистоты души. А самое главное, нельзя так вести сцену смерти, хотя бы даже Мейерхольд и приказывал… Тут крупная ошибка! Что бы там ни было, но ведь у Нины в груди яд. А у Арбенина в глазах «смерть и ад»… По напряжению ужаса эта сцена необыкновенно сильная и яркая. А у Рощиной-Инсаровой вышло так что-то вроде легкого обморочного состояния. И зритель вместо того, чтобы быть потрясенным этой сценой, взирал на сие довольно равнодушно, решительно ничему не веря. Это уже вовсе не по Лермонтову.

Равным образом совершенно не вышел князь Звездич у Студенцова. Получился слишком приниженный и мелкий образ, и невозможно было поверить, что для него потеря чести такая страшная трагедия. Молодой артист Барабанов удачно мимировал в роли Неизвестного, все время сохраняя неподвижную ироническую насмешку на лице, но глубокой таинственности этого персонажа ему выразить не удалось. Совсем неудачен его костюм: сюртук, наглухо застегнутый на длинный ряд светлых пуговиц, делал его похожим на какого-то полицейского староанглийской складки. Шприх у Лаврентьева вышел чересчур похожим на французского или даже венского не то банкира, не то просто темного дельца, как их изображают на старых заграничных иллюстрациях. Но баронесса Штраль — Тиме и Казарин — Горин-Горяинов — образы художественно выпуклые.

## **{****364}** Н. Долгов Михайловский театр. Открытие русских драматических спектаклей. — «Дело», драма А. В. Сухово-Кобылина[[445]](#endnote-329) «Биржевые ведомости», 1917, 1 сентября, утр. вып.

Грустный спектакль! Тревожное волнение зрителей, далеко не полный театр и беспросветно-мрачная пьеса — все создавало то настроение, с которым едва ли когда-нибудь открывался новый сезон. Особенно неудачен выбор пьесы.

Сухово-Кобылин — это один из тех писателей, которые заставляют верить их жизненной наблюдательности. И без его оговорок нельзя не чувствовать, что каждая фраза старых приказных хапуг, каждая мелочь в обиходе канцелярии — все доподлинно бывшее, зарисованное прямо с натуры. Но во всем чувствуется не гоголевская манера примирять через смех, не вечное стремление Островского найти что-то благое в душе отъявленного злодея, а свой особый стиль. Картины Сухово-Кобылина порой прямо мучительны. Он ничего не хочет скрашивать в явлениях гнусного прошлого, и со сцены ползет удушливый, мрачный, беспросветно-томительный кошмар. Это стиль Салтыкова в самых тяжелых его страницах, и в русской драме с «Делом» можно сблизить кроме «Смерти Пазухина» разве лишь «Омут» Владыкина, также подлинный кошмар, не оставляющий ни малейших иллюзий в возможности торжества добра.

Теперь, когда николаевская эпоха — не только отжитое, но и до конца изжитое время, фигуры Сухово-Кобылина вырастали до символического значения. Израненный капитан Муромский, мудрый и способный на высокое благородство крестьянин Иван Сидоров — все это та Русь, которая собирала и все собранное ею рассыпалось, опошлилось, измельчало, пройдя через руки чиновничества, умевшего все придавить и на все наложить свою мертвящую печать.

Роли пьесы были распределены очень удачно, и если не было полного ансамбля, все же театр доказал, что в его труппе есть крупные силы, идущие на смену старым мастерам. Г. Яковлев — превосходный Муромский. У артиста нашлись подкупающие ноты для сцен мягкой грусти и настоящий драматический подъем в сцене объяснения с князем. Не столь яркое впечатление, как можно было ожидать, оставила последняя сцена. Но, надо думать, это — недочет первого спектакля, а затем артист окончательно {365} освоится с ролью. У г. Судьбинина колоритная бытовая речь, и его Иван Сидоров — подлинный ярославский мужичок старого уклада. Но характер этого лица понят артистом несколько односторонне. У Ивана Сидорова наряду с елейностью много и юмора. Ссылки на божественное не мешают ему великолепно понимать земные дела. Но Судьбинин, с его иконописным гримом и медлительной речью, слишком сбивался на резонера. Было мало лукавости, той хитринки, которая позволяет Сидорову сразу разуметь самые сложные житейские загадки. От этого скрадывались и теряли свою сочность его колоритные рассказы и острые слова.

Хорошо был представлен и чиновничий мир. У нас любят сравнивать новых исполнителей со старыми лишь тогда, когда сравнение это к невыгоде современных артистов. Но надо сказать правду, Аполлонский дает несравненно более верный образ Тарелкина, чем покойный Сазонов. У того было слишком много рассудочности, и только когда смотришь Аполлонского, понимаешь, что Тарелкин и страстно мечтает о подлости, и обречен всегда разыгрывать роль простака. Уралов был довольно бледным генералом Варравиным. Артист показал много интересных частностей, но в общем это все же была игра, а не органическое вживание в роль. Хорош Ге в роли князя, скрасивший эту роль налетом юмора. Мелкие чиновники типичны по гриму, но в группах и движениях было мало разнообразия.

В постановке пьесы почти не было новшеств, сцена приготовления чая в первом акте заставила было думать, что Мейерхольд, как и при постановке «Свадьбы Кречинского», злоупотребляет реалистическими мелочами, но этого не случилось, и пьеса, изобилующая признаниями вслух и «словами в сторону», была сыграна с той простотой mise en scène, на которую рассчитывал автор. Новые декорации художника Альмедингена очень удачны. Хороша приемная князя и последняя декорация присутственного места с низко нависшими, как бы давящими сводами.

## Омега Театральное эхо. Александринский театр. «Расплюевские веселые дни»[[446]](#endnote-330) «Петроградская газета», 1917, 25 октября

Сухово-Кобылин назвал эту свою пьесу «комической шуткой». По-видимому, он сам не знал, под какой трафарет драматургии подогнать свое детище.

{366} В его время еще не знали ни мимодрам, ни психогримас, которыми в наши дни Л. Н. Андреев так старательно запугивал ленивое обывательское воображение.

И Сухово-Кобылин со свойственным ему мрачным юмором назвал свою пьесу «комической шуткой», где больше «шутки», чем комизма.

Но «шутка» эта особенная. Это шутка без штукарства, без ломания, без всякой попытки выкинуть коленце для услады публики, ждущей от писателя обещанной «шутки»…

То, что изображено в пьесе, это — не действительность, это — не идеальность, это — не цепь истинных происшествий, случившихся с Тарелкиным. Это — бред его искомканной, вывалявшейся в грязи испоганенной и озлобленной мелкой души, тем не менее лелеящей свою мечту, свою «прекрасную» далекую грезу, такую же грязную и пакостную, как он сам и вся его жизнь.

И как бы в зеркале этой души отражаются и другие Тарелкины большего или меньшего калибра, в разных формах, но, по существу, такие же гнусные, как он, захваченный бредом.

Эта точка зрения на характер и смысл всей «комической шутки» Сухово-Кобылина единственно приемлемая, так как в противном случае вся пьеса была бы полна ошеломляющими несуразностями, на которые, разумеется, не способен был бы автор «Свадьбы Кречинского».

И в этом отношении г. Мейерхольд подошел к трактовке пьесы с верным пониманием и с правильным художественным чутьем. Он угадал по этой пьесе в Сухово-Кобылине, если можно так выразиться, предтечу — за 60 лет назад — тех «символизмов», которым, надо при этом заметить, с меньшей силой и с менее яркой экспрессией отдал дань Л. Н. Андреев, например, в своей «Жизни Человека».

В соответствии с таким «подступом» к пьесе оказались и декорации, к сожалению, неизвестного мне художника, в особенности фон декорации первых двух картин.

Увы, трактовка не была выдержана до конца по вине ли режиссера или по вине артистов, еще не привыкших ни к символам, ни к стилизации.

Отдельные групповые сцены, например сцена с кредиторами будто бы покойного Тарелкина, были поставлены так, что близко подходили к основной мысли, руководившей, по-видимому, г. Мейерхольдом.

В таком же соответствии с этой трактовкой было исполнение ролей Брандахлыстовой (г‑жа Чижевская) и в особенности Мавруши (г‑жа Корчагина-Александровская), с ее приплясывающей, {367} под заводную куклу, походкой и каким-то «чужим», взвизгивающим голосом.

Очень хороши были бы, во всяком случае вполне на своем месте, и г. Кондр. Яковлев (Расплюев), и г. Уралов (Варравин), и г. Шаповаленко (Попугайчик), и некоторые другие, если бы эта пьеса была только бытовой, если бы по сцене ходили реальные люди, а не двигались кошмарные образы терзаемого бредом Тарелкина.

Следствием такого «сдвига» в исполнении и негармоничности в трактовке было исчезновение из постановки ее доминирующего элемента — жути и содрогания.

И поэтому едва ли можно быть в чересчур большой претензии на публику, смеявшуюся в наиболее драматических местах, как, например, в сцене допроса Тарелкина «с пристрастием». Правда, она смеялась потому, что нынешней публике, видимо, некогда вникать в пьесы даже таких авторов, как Сухово-Кобылин, но ведь и комиковали же некстати государственные артисты, довольные тем, что есть где развернуться для рукоплесканий.

И только один г. Горин-Горяинов (Тарелкин), неожиданно для тех, которые считали его только способным комедийным артистом, к тому же склонным к шаржу, дал яркие проявления сильного драматического таланта и был на высоте своего положения.

А вообще пьесу стоит посмотреть и в особенности послушать.

Какой язык! Какой сочный юмор, временами бичующий не хуже гневной сатиры Щедрина! Какое богатство глубоких наблюдений, злых афоризмов и красок!

При всей бедности фабулы и малой сценичности этой старой пьесы она смотрится с интересом от начала до конца.

## К. Острожский Александринский театр. («Расплюевские веселые дни» («Смерть Тарелкина»), комедия-шутка А. В. Сухово-Кобылина)[[447]](#endnote-331) «Новое время», 1917, 25 октября

Режиссеры старой школы ставили пьесу… Постановка заключалась в наиболее полном и ярком выявлении авторского замысла. После спектакля много говорили о пьесе и очень мало — о постановке.

Режиссеры новой школы создают пьесу… Создание заключается в том, что на пьесу, как на канву, нашивается такой пестрый и {368} яркий узор режиссерских ухищрений, выдумок и фокусов, что авторская канва совершенно исчезает под сплошной режиссерской вышивкой, и после спектакля очень много говорят о постановке и совсем не говорят о пьесе.

Так было с лермонтовским «Маскарадом», так будет с «Веселыми расплюевскими днями» Сухово-Кобылина… Ведь ставил пьесу глава новой школы режиссеров «сам» В. Э. Мейерхольд.

Когда поднялся занавес и открылась комната Тарелкина, зрители оторопели… Буйный импрессионизм с примесью наглого, кричащего футуризма. Какие-то нелепые, режущие глаз разноцветные полосы и пятна на обоях. Не то бросали об стену сырые яйца, не то пьяный маляр пробовал свежую охру…

Крадучись появляется Тарелкин. И в том, как он на цыпочках, боязливо озираясь и прислушиваясь к каждому шороху, проскальзывает в свою каморку, чувствуется какая-то жуть… Что-то уже случилось, но это «что-то» только начало, быстрая и короткая прелюдия кошмарной, бредовой фуги, стремительные волны которой уже бьются за стенами этого мрачного подполья.

Тарелкин, мелкий, завистливый чиновник, запутавшийся в долгах, прижатый к земле властной рукой своего начальника Варравина, решил вырваться из этого омута, в котором он захлебывается. Он крадет у Варравина важные бумаги и, чтобы скрыть следы этой кражи и безопасно воспользоваться ее плодами, решает превратиться в «живой труп», фиктивно похоронить себя, а самому назваться своим соседом по квартире Силой Копыловым, временно находящимся в отъезде. Тарелкин умер, и с ним умерли все его долги, обязательства, разорвалась сплетенная жирным пауком-кровопийцей Варравиным паутина, в которой, как маленькая, ничтожная козявка, погибал Тарелкин.

Тарелкин умер, и остался Копылов, у которого в мешочке на груди зашиты те бумаги, за которые жадный и скупой Варравин отдаст все, что с него потребуют. И Тарелкин, сняв парик, вынув вставную челюсть, прицепив себе на спину горб и превратившись в Копылова, злорадно хохочет.

Месть! Месть за все унижения, обиды, уколы самолюбия! Месть беспощадная, жестокая и неумолимая!.. В эту минуту забитый, ничтожный чиновник Тарелкин вырастает в жуткую трагическую фигуру… Змея, шуршавшая где-то под сухим валежником и трусливо прятавшаяся в темные норки, вдруг развертывается, как стальная пружина, и с горящими ненавистью глазами, свистя и шипя, высовывает дрожащее ядовитое жало…

В подполье вваливается толпа чиновников во главе с Варравиным, только что узнавшим о смерти Тарелкина… Черт с ним, с {369} этим мерзавцем Тарелкиным, но бумаги, секретные бумаги! И Варравин, как полицейская собака, обнюхивает все углы, а Тарелкин из-за ширмы упивается этим зрелищем и садически глотает первые капли сладчайшего из всех напитков — мести.

Встреча этих двух зверей в образе человеческом, их разговор у ширмы — это начало той бредовой, кошмарной фуги, которая уже кружится, вихрится и наполняет трагическим безумием мрачный подвал.

Нелепые стены не режут больше глаз. Это кошмарная оправа еще больше кошмарного, сверкающего безумием и ненавистью фантастического камня.

«Мушкетеры» под предводительством квартального надзирателя Расплюева выносят гроб, в который Тарелкин уложил чучело, одетое в мундир. Все идет превосходно, задуманный план удался блестяще, ни у кого нет никаких подозрений… Но, опьяненный этим успехом, задыхающийся от мстительного восторга, Тарелкин не может удержаться от соблазна поиграть с огнем… И он произносит сам себе надгробное слово…

Вопль истерзанной, заплеванной и загаженной души сменяется гаденьким, подленьким, сладострастным смешком, который ширится, растет и гремит диким хохотом беспощадного победителя.

Но Тарелкин слишком понадеялся на свои силы. Паук Варравин не сдастся без боя, его собачий нюх учуял что-то неладное, и медленно, исподволь он начинает плести новую паутину… И Тарелкин снова попадается в ловко расставленный капкан. С каким торжеством и злорадством Варравин с помощью Расплюева напяливает на Тарелкина найденный в ящике комода парик и вставляет ему фальшивую челюсть. Игра бесповоротно проиграна… И когда Тарелкин, привязанный к стулу, с ужасом озирается, в глазах его сверкает безумие затравленного зверя и животный, безграничный ужас перед грядущей расплатой.

Варравин натравливает на него пьяного, трусливого, жадного и бессмысленно жестокого Расплюева. Расплюев, сделанный «следователем», чувствует, что Тарелкин — первая ступень открывающейся перед ним карьеры, и грубо, злорадно топчет грязными сапожищами эту изломанную и исковерканную Варравиным ступеньку.

Тарелкина играл г. Горин-Горяинов. Изящный, блестящий актер скорее французской, чем русской школы, он создал на этот раз превосходный по силе, экспрессии и жуткой трагической правде образ. Может быть, это был не столько Сухово-Кобылин, сколько Достоевский, и не столько Тарелкин, сколько амальгама из Миги Карамазова и Петра Верховенского, но это было ярко, художественно закончено, глубоко пережито и выношено. Все, начиная с {370} мельчайших интонаций и кончая еле заметными, как бы что-то хватающими движениями бледных рук, дополняло, усиливало впечатление и сливалось в одном гармонически стройном целом. Вчера г. Горин-Горяинов показал себя большим, очень большим артистом. Он вычеканил такого Тарелкина, который не скоро изгладится из памяти тех, кто его видел…

Монументальную фигуру Торквемады[[448]](#endnote-332) в вице-мундире вылепил г. Уралов из Варравина. Пожалуй, в Варравине Сухово-Кобылина более издевающегося, насмешливого добродушия, больше грубо-хамской, но веселой иронии, чем это показал г. Уралов. Но по общему стилю постановки, на фоне кошмарных стен он был бесспорно хорош. Он сумел выявить силу Варравина, ту дьявольскую, жестокую силу, которая, как тысячепудовый каток, давит все на своем пути и уравнивает за собой дорогу.

Интересно задуман Расплюев у г. Яковлева. Сцена обнаружения Тарелкина и допрос в участке были проведены им ярко и сочно.

Выпуклый художественный гротеск сделала г‑жа Корчагина-Александровская из кухарки Мавруши.

Вчерашний спектакль был победой новой школы режиссеров, а победителей не судят.

Узор, расшитый г. Мейерхольдом на авторской канве, так ярок и своеобразен, в нем столько новою, дерзко-смелого и молодого, что не хочется останавливаться на некоторых досадных «нажиманиях на педаль», вроде прыжков и беготни чиновников в первом акте, метанья кредиторов во втором, сцены с палкой в участке и вскакивания Тарелкина на кресло при виде незаконных детей Копылова. Эти реминисценции Далькроза звучали фальшиво и странно.

А в общем, удивительно, на редкость удачный и интересный спектакль, на котором тем радостнее было сидеть, что за последнее время «автономная» Александринка не баловала нас художественными представлениями.

## Homo novus Заметки «Театр и искусство», 1917, № 44 – 46

Театры снова бездействовали или полубездействовали… Только что и были «Веселые расплюевские дни». То есть я хочу сказать, что в Александринском театре шли «Веселые расплюевские дни», иначе называющиеся «Смерть Тарелкина». «Веселые расплюевские дни» были {371} поставлены в театре Суворина, не сумею сказать, сколько лет назад. Давно, во всяком случае. Старик Суворин с большим трудом исходатайствовал разрешение на постановку этой запрещенной почему-то пьесы. За что ее запретили — непонятно. Есть, конечно, кое-какие резкости в монологах, но ведь дело было не в исключении резких мест, а в общем запрещении. После «Ревизора», рукой его императорского величества Николая I разрешенного, — какую же «опасность» могла представлять буффонада Сухово-Кобылина? Я думаю, — конечно, не ручаюсь за достоверность своей гипотезы, — что и тут помешал неприятный, острый нрав автора. Автор, несомненно, имел то, что у Тургенева одна милая дама называет «de l озлобленный ум». Но и не только «de l озлобленный ум», но и мелочно-придирчивую «de l озлобленность». Это ведь и в «Смерти Тарелкина», «Веселых расплюевских днях» тож, сказывается. Это та жесткость, то излишество субъективной мелочности, почти избыток яда, которые порою становятся просто неприятны и отнюдь не содействуют художественности впечатления. Конечно, вы понимаете, что я не на защиту цензуры становлюсь и нисколько не хлопочу о том, чтобы найти оправдание ее действиям. Действия ее были в большинстве случаев просто чиновничьи, а иногда и прямо глупые, потому что среди цензоров, каких я еще помню, попадались совершенно ничтожные людишки с уровнем понятий писца из дореформенной казенной палаты — например, А. Ф. Крюковской. Но другой автор, с более мягким и податливым нравом, толкнулся бы к одному генералу, к другому генералу — глядишь, пьеску бы и разрешили с соответствующими изъятиями. Сухово- же Кобылин был человек «нравный» и немного, мне кажется, «барин-самодур», и все его дела (в том числе и дело об убийстве француженки) вел для себя крайне несчастливо из-за неумения приспособляться к обстоятельствам, а может быть, из-за высокомерия. Желчный, надо полагать, человек был покойник, и мстительно-самолюбивый. Наша же русская «конституция» при самодержавном строе, собственно, ведь состояла в том, что судили не по законам, которых множество, а по душам. Купец, которому это объясняет городничий в «Горячем сердце», чудесно понимал свойства русской самодержавной конституции.

Я говорю, что в «Веселых расплюевских днях» есть что-то неприятное, что-то отталкивающее. Если совершенно справедливо, с художественной точки зрения располагают трилогию Сухово-Кобылина в нисходящей степени — «Свадьба Кречинского», «Дело», «Веселые расплюевские дни», — то объясняется это, мне кажется, не тем, что не хватило таланта автора, или его кругозора, или наблюдения, вообще не деградацией таланта, а тем, как сам {372} автор относился к предмету своего сочинения и что было в его душе, когда он эти пьесы писал. «Свадьба Кречинского» — вещь поистине классическая, ибо в ней есть завет поэта «служенье муз не терпит суеты». Сухово-Кобылин в своей комедии художественно объективен, подобно Гоголю в «Ревизоре». Никаких злодеев у него нет. Все человечны, даже мазурики. Кажется, Лев Толстой где-то говорит, что чем бы человек ни занимался, он старается так устроиться, чтобы в конце концов уважать свое занятие. Так что и Расплюев, будучи бит весьма часто, все же считает себя не презренным мерзавцем — с таким сознанием долго не проживешь, — а некой законно существующей частицей в целесообразной организации шулерства и бандитизма. То, что мы называем художественным объективизмом, особенно важно у комического писателя, потому что страстность или, лучше, пристрастность слишком личные отношения, сейчас же убивают юмор, изгоняют черты правдоподобия в комических преувеличениях и вместо чувства приятного удовлетворения доставляют нам досаду напряженности. Нехорошо, когда писатель сердится, а Сухово-Кобылин начинает уже сердиться в «Деле», хотя в этой пьесе сердитость его сдерживается и умеряется в значительной степени его художественным талантом, и потому в «Деле» он старается не давать воли гневу и злобной мстительности, обезоруживая их смехом. Но шли года, и Сухово-Кобылин, видимо, «полюбил свои страданья». Чиновничий приказ и полицейский застенок рисуется ему не как сюжет живо- и бытописания, а как предмет личной обиды. Он дышит местью; он задыхается от злобы; он прибегает к перегромождению мерзостей — и результат, на мой взгляд, получается такой же, какой бывает, когда пьяный мастеровой разражается четырехэтажной ругательной фиоритурой. Сотрясение воздуха, а эффект самый незначительный… Анекдотический сюжет «Веселых расплюевских дней», собственно, делу не мешает. Кстати, «Смерть Тарелкина» гораздо более подходящее название, чем «Веселые расплюевские дни», в каковом названии уже чувствуется стремление навязать отношение к предмету. Ведь и в «Свадьбе Кречинского» — анекдот, а худа от этого нет. Анекдот в «Смерти Тарелкина» не только забавный, но и сценичный. Фиктивная смерть издавна служила сюжетом веселых фарсов и комедий, и данные для очень живой, остроумной и забавной комедии здесь налицо. Но так как Сухово-Кобылин не столько стремился к объективному творчеству, сколько пылал гневом и стремился, что называется, «напакостить» полицейским проходимцам и вообще режиму чиновничьего произвола, то он комизмом, вытекавшим из сюжета, пренебрег, а обратился к обличению. И обличение у него {373} иной раз такого сорта, что хочется воскликнуть: «Ври, да знай же меру!» Такова, например, сцена, когда генерал собирает у чиновников деньги на похороны, заставляя их меняться бумажниками. Вы скажете: карикатура, гротеск и пр. Ну да, я отлично понимаю этот сценический жанр, эту концентрацию, насыщенность смеха, это сверхостроумие, что ли. Но для этого и сценическая форма должна быть совершенно нова, необычайна, своеобразна, эксцентрична. В произведениях покойного Б. Ф. Гейера, у Н. Н. Евреинова и некоторых других — это так и есть. Но «Смерть Тарелкина» написана в обычных формах реалистической комедии, и поэтому преувеличение, сатирические монологи, переодевания, превращения и т. п. — весь этот маскарад производит впечатление преднамеренности, нарочитости, тенденциозности, и это отнимает вкус у зрителя.

Г. Мейерхольд, ставивший «Смерть Тарелкина», усмотрел в ней нечто от Гофмана и от его фантастики. Я бы сказал, что г. Мейерхольд обнаружил чутье и ловкость, потому что налет фантастики только и в состоянии хотя несколько примирить реалистическую форму с грубостью преувеличений карикатур. Но, к сожалению, г. Мейерхольд что ни ставит, во всем видит не то символику, не то фантастику. Даже в «Грозе» усмотрел таковые. И разумеется, если бить сороку и ворону, то можно наскочить и на ясного сокола. То есть я хочу сказать, что в данном случае это было приемлемо — не совсем правдоподобное колебание житейских и жизненных фигур на несколько фантастических, но не вполне оторванных от жизни декорациях г. Альмедингена. И условно-реальная игра г. Уралова была превосходна. Вообще, играли очень хорошо — и г. Горин-Горяинов, и Кон. Яковлев. Но и при всех усилиях г. Мейерхольда замазать гофмановщиною «ябеду» Сухово-Кобылина — ябеда торчала изо всех щелей. Вы понимаете, что я под ябедою разумею ябеду в художественно-театральном смысле, не касаясь вопроса об общеполезности подобных произведений. Я хочу лишь сказать, что для меня сатирическое ябедничество не есть искусство, ибо оно лишено гармонической формы и объективного отношения к материалу. Сухово-Кобылин к «Смерти Тарелкина» мог бы поставить эпиграфом слова слесарши из «Ревизора»: «… а если есть у него тетка, так чтоб и тетке…» Сам Тарелкин при этом выходит фигурой совершенно мелодраматической, и как бы ни смягчал эту мелодраму г. Мейерхольд налетом Гофмана, — тут все-таки больше покойного Минаева или Жулева, обличительных фельетонных поэтов 60‑х и 70‑х годов, нежели Гофмана.

{374} Таковы «Веселые расплюевские дни». В премьерах Александринского театра и — par un malheureux hasard[[449]](#footnote-119) — и в постановках г. Мейерхольда есть нечто символическое. «Маскарад» шел перед самой революцией, когда на улицах шумел и волновался народ, и был этот «Маскарад» всем своим семирамидным великолепием полной антитезой того строя, который погибал. «Веселые расплюевские дни», с налетом кошмара, который им придал режиссер, шли также тогда, когда на улицах шумел и волновался народ, готовясь ко второму акту революции. И какая-то трагикомическая дьявольская улыбка была в этой, если можно так выразиться, «невпопадности» обличительной сатиры на произвол полицейского государства и гипертрофию власти. Где уж! Что уж! Как уж! Все эти своевольные действия полиции, над которыми в иное время можно было бы охотно посмеяться, казались такими давно прошедшими. Эти монологи Тарелкина и эти дореформенные полицейские живоглоты не только отзывались плесенью забвения, но подчас, при всей их отвратительности, заключали, по настроению напуганного обывателя, даже черты некоторой идилии.

Почему с Александринским театром и с г. Мейерхольдом в частности происходят такие «невпопады»? На свадьбе играется похоронный марш, на панихидах — полька трамблям…

Нет, что же теперь воевать с произволами квартальных надзирателей доброго старого времени? Для сатиры нужно поискать какой-нибудь поближе закоулок. Расплюев, разумеется, тип бессмертный. Комический оруженосец великого Кречинского, он становится понятен и натурален лишь в дополнении к своему солнцу, скромным спутником которого он является. Оттого Расплюева в «Смерти Тарелкина» словно подменили, что нет его вдохновителя, Кречинского. И от этой старой, как шуба, 50 лет пролежавшая в нафталине, фигуры кварташки — Расплюева — мысль настойчиво, несмотря на гофмановскую чертовщину, допущенную г. Мейерхольдом, переносилась в иные, более близкие к нам чертоги, где орудуют «орлы» Кречинские и их фактотумы Расплюевы. И что прежние в сравнении с новейшими? Как выражается Расплюев в «Свадьбе Кречинского» — «сам Боско пред ними мальчишка и щенок…»[[450]](#endnote-333)

## **{****375}** Вл. Соловьев Петроградские театры[[451]](#endnote-334) «Аполлон», 1917, № 8 – 10

… Более значительный художественный интерес представляла попытка по-новому поставить на той же сцене две последние части сухово-кобылинской трилогии. Случайный эпизод из судебной практики, легший в основание всей трилогии, с развитием ее действия разрастается в целую эпопею, где ироническая усмешка автора достигает высших пределов подлинного гротеска. Веселые тона театрального анекдота из «Свадьбы Кречинского» сменяются в «Деле» тягостным настроением и обостренной мелодраматичностью основных сценических положений. В «Смерти Тарелкина» видимая реальность уступает место кажущейся, и комические персонажи пьесы, возникшие у Сухово-Кобылина не без влияния рассказов Гофмана и романов Жана Поля, принимают очертания кошмарных образов русской фантастики. В постановке обеих пьес и в декорациях художника Альмедингена была сознательно проведена мысль о последовательном нарастании элементов сценического гротеска. Графически спокойной декорации («Дело», 2‑й акт), изображающей казенное «учреждение» с анфиладой коридоров, были противопоставлены в «Веселых расплюевских днях» две театрально-декоративные схемы с предумышленной изломанностью линии контуров, долженствующие почти условно обозначать: комнату Тарелкина и приемную полицейского участка, где производится дознание. При постановке «Дела» режиссерами (Вс. Э. Мейерхольдом и А. Н. Лаврентьевым) была применена медлительная робость сценических пауз, слегка затушевывающая мелодраматический стиль самой пьесы; в «Смерти Тарелкина» центр тяжести режиссерского плана был перенесен на развитие отдельных сценических положений и на трактовку их в манере преувеличенной пародии. Поэтому торжественное шествие квартальных-«мушкетеров» с пустым гробом вместо умершего Тарелкина являлось как бы самостоятельной интермедией. Из исполнителей «Веселых расплюевских дней» первое место принадлежит г. Уралову, сумевшему сочетать яркую сочность отдельных интонаций с общим рисунком роли Варравина. Артисту особенно удалась сцена второго действия, когда он, прихрамывая, приходит в квартиру мнимого Силы Копылова под видом капитана Полутатаринова, раненного на войне.

Включив в цикл пьес, предназначаемых для спектаклей учащейся молодежи, ибсеновскую «Дочь моря», руководители нашего {376} академического театра нарушили самый смысл устройства подобных представлений. Что может сказать юному поколению туманная, с типично северным аллегорическим «символизмом» пьеса, поставленная к тому же в переводе гг. Ганзен, изобилующем большими погрешностями против русского языка. А прежде спектакли в Михайловском театре имели определенную цель: пользуясь занимательностью сюжета, знакомить учащуюся молодежь с выдающимися произведениями корифеев западноевропейского театра. По этим же соображениям, как нам кажется, не следовало бы включать в список пьес этого цикла сложнейшую хардтовскую драму «Шут Тантрис», где декламационно-напевный стиль игры большинства исполнителей мог легко внушить зрителям недоверие к возможности существования в наши дни спектаклей романтической трагедии.

Большой радостью для истинных любителей театра было появление на сцене Александринского театра посмертной пьесы Л. Толстого «Петр Хлебник» (Легенда)[[452]](#footnote-120). По своей архитектонике эта пьеса напоминает средневековый миракль, где автор бесстрастным голосом рассказывает историю о некоем богаче Петре Хлебнике, раздавшем все свое имение нищей братии и продавшем себя в рабство. Литературными ее источниками служат патристика[[453]](#endnote-335) и христианская легенда.

С большой силой написана Толстым вторая картина, когда больной Петр, мучимый угрызениями совести, видит во сне Страшный Суд и дьяволов, «черных арапов», приближающихся к нему. Несмотря на чрезвычайную краткость отдельных картин и кажущуюся эскизность, толстовская легенда производит сильное впечатление вполне законченного драматического произведения. Двумя-тремя фразами Толстой, как гениальный реалист, рисует с удивительной четкостью цельные характеры большинства действующих лиц. «Петр Хлебник» на сцене нашего академического театра был поставлен Вс. Э. Мейерхольдом с новыми декорациями А. Я. Головина и музыкой на восточные темы г. Мервольфа. Режиссер показал зрительному залу толстовский миракль в изысканной раме фантастически-сказочного Востока и сумел создать подлинное, большой художественной ценности театральное представление. Пользуясь передним занавесом как средством театральной выразительности и различно его перемещая, режиссер с надлежащим художественным тактом размещал на сценической площадке театральных персонажей и построил свой постановочный {377} план на самодовлеющей ценности отдельных групповых сочетаний. В своих декорациях А. Я. Головин показал петроградским театралам и дышащую зноем синеву сирийского неба, и таинственный полумрак египетских жилищ, и залитую потоками солнца восточную базарную площадь, где достиг пределов театральной иллюзорности.

## М. Кузмин «Петр Хлебник»[[454]](#endnote-336) «Жизнь искусства», 1918, 22 ноября

В годовщину смерти Толстого ничего более подходящего, более вещего нельзя было выбрать, как эта пророческая легенда. И эта упрямая неумолимость, и этот перелом обнаженной души, и это отречение для простой работы, и этот уход неизвестно куда в звездную ночь от человеческой славы опять наталкивает мысли на автобиографичность. И опять нечеловеческий лаконизм, слова, которых почти невозможно слышать произносимыми, жесткие и веские, как камни, как тот хлеб, брошенный Петром-мытарем. Почти нечего говорить, нечего исполнять, и какая трудность для постановки и исполнения. Может быть, один Уралов (отличный и по внешнему виду) сумел бросать эти какие-то неживые или последние слова так полновесно, как это требовалось. Положим, у других и не было так называемых ролей, а свои два‑три слова они произносили если не с достаточной полнотой, то с полным достоинством. Исключение было только раб Елизар, вся роль которого очень странно понята режиссером, тормошливо и совершенно недостойно исполнена, да сцена с доктором, опять некстати размельченная. Молчание, нужное для резонанса слов, было понято как длиннейшие паузы, к тому же заполненные довольно продолжительной музыкой, не всегда объяснимой, что давало впечатление совсем неподходящее и очень мелкое каких-то «настроений», которых совершенно нет в этом страшном, загробном произведении. Начало 5‑й картины, где на <фоне> лаконичной и эпической декорации минут пять спит немой раб под музыку, странно и некстати даже до смешного. Опять спящий и бесплодный базар, по которому, будто чтобы подчеркнуть пустынность, бродит мальчик с мелким товаром, неприятно поражает поверхностной выдумкой. И при народе слова Толстого так же веще звучали бы, а толпа не должна непременно быть толпой из «Лакмэ». Мне кажется, что в декорациях {378} и костюмах А. Я. Головина гораздо больше понято это редкое произведение, которому все вышеуказанные приемы постановки, вплоть до запрещения аплодировать между действиями, придали характер скучного и ненужного символизма с настроениями.

## Божена Витвицкая «Легенда» Л. Н. Толстого на Александринском театре[[455]](#endnote-337) «Театр и искусство», 1918, № 13

Легенду Л. Толстого «Петр Хлебник» в московском театре Незлобина поставили в «иконописном» стиле.

Я не знаю, как была осуществлена эта постановка, и не производила ли она впечатления «церковности», которую Л. Толстой ни в коем случае не признавал проявлением религиозного сознания.

Как бы то ни было, в замысле театра Незлобина была и другая возможность — передать те примитивы, в каких народ рисует себе всякую легенду, сказание, житие святых. Быть может, эти примитивы воспроизводили испытанное художником чувство. И тогда цель представления была достигнута. Л. Н. Толстой оживал в тех отрывках мыслей и чувств, какие заключаются в его «Легенде».

Это и было все, что нужно. Другой цели этот спектакль преследовать не мог, ибо как о художественном произведении о «Петре Хлебнике» говорить не приходится.

Эти отрывки набросал человек с мировой душой, который объединял вокруг своего имени партии и народы, который понимал искусство как стремление к счастью, осуществляемому братством людей. В наши дни кровавого ужаса каждая нота из жизни такого человека, напоминая о величии его души, должна восстановлять грезы о мировой гармонии.

Если такими задачами руководствовались те, которые листики, найденные в наследстве Толстого, вынесли на сцену, то возражать против этого не приходится.

Но г. Мейерхольд, ставивший «Петра Хлебника» на Александринском театре, к таким задачам был совершенно непричастен.

Г. Мейерхольд, как известно, служит кумирам формы. Ради этого был, само собой разумеется, забыт Л. Н. Толстой и выдвинут на первый план колорит Востока, где проходит жизнь Петра Хлебника. Восток с его философским спокойствием, негой и сладострастием, {379} с пестротой костюмов и яркостью ландшафта, понятно, колоритнее, чем яснополянский старец, босой и в посконной рубахе. И г. Мейерхольд занялся Востоком. Причудливым сочетанием красок пестрели декорации Головина, солнечной ленью сомлели группы «живого товара», продавцов и покупателей на базаре, который г. Мейерхольд сделал центром постановки. Пластические движения, гордый презрительный взгляд невольницы (г‑жа Иванова) остались в памяти гораздо рельефнее, чем все то, что касалось Льва Толстого, что носило биографический оттенок.

Неодухотворенные, грубо физиологические люди двигались на сцене. Блекло и бездушно проходили те места текста, где отразилась бурная борьба страстей в самом авторе «Легенды», где отразилась трагедия его творчества и жизни.

А таких две сцены. Первая, когда Петр Хлебник мучится болезнью, неболезнью, вернее, кипением своей души, жаждущей новых праведных путей, но путей этих еще не познавшей.

Г. Уралов передает эту сцену с такими всхлипываниями и придыханиями и с таким отсутствием проникновения в смысл этой сцены, что попытку поставить «Петра Хлебника» на Александринском театре сразу нужно считать неудавшейся.

Второе место «Легенды», где опять мелькает святая святых души Льва Толстого, это разговор Петра Мытаря со слугой.

Семья моя не позволяет мне раздать последнее имение мое, говорит Мытарь. Не могу я идти против нее. В них я не волен, а в себе волен. Выведи же меня на базар, продай, а деньги отдай нищим.

Как мертво звучат эти слова у г. Уралова. А должны бы они взволновать артиста и вместе с ним и тех, кто слушал его в театре.

Очень резко и крикливо ведет свои обращения к Петру Мытарю его жена (г‑жа Данилова). Почему? Неизвестно.

По духу набросков Л. Толстого, разница между Мытарем и его женою в том, что он жаждет отдать *все*. Она же расчетливо разделяет между *всеми* излишек свой. Марфа, пекущаяся о хлебе насущном, и христианин в высоком проявлении этого понятия. О злобной и властолюбивой женщине в «Легенде» нет и помину…

Также не отвечает настроениям Толстого тот беснующийся исступленный нищий, которого изображает г. Пантелеев.

Г. Ге в роли врача говорит напряженным, искусственным голосом и вносит еще один диссонанс в это неудачное представление. Диссонанс выделяется тем рельефнее, что «Легенда» в большей своей части идет под музыку. Ближе всего к подлинному стилю «Легенды» г‑жа Корчагина-Александровская в роли Юродивой и г. Вертышев (раб Елизар).

{380} Уходя после этого спектакля, думаешь: почему это некоторым режиссерам автор представляется лишь тем топором, к которому можно прибавить любую приправу и изготовить из него любое кушанье по режиссерскому вкусу.

## Н. Малков «Соловей» Игоря Стравинского[[456]](#endnote-338) «Театр и искусство», 1918, № 20 – 21

Постановка этой оперы на подмостках Мариинского театра ожидалась публикою чуть ли не четыре года. «Соловей» ежегодно включался в репертуар сезона и столь же обязательно откладывался на следующий год.

Увы, четыре года, протекшие со дня первой постановки «Соловья» в Париже[[457]](#endnote-339), придали нашей русской премьере характер некоторого анахронизма. Прилет «Соловья» в унылый, заброшенный Петербург свершился не ко времени и не к месту. И в нормальных-то условиях осуществить эту постановку должным образом представляло бы большие затруднения, а уж при современном состоянии русского общества это и совершенно невозможно. Да и для надлежащего восприятия «Соловья» у нас нет теперь подходящей психологической основы.

Что такое «Соловей»? В свое время это была сенсационная постановка, порожденная потребностями пресыщенного общества. Это произведение, на котором можно было делать дела в великосветском «русском сезоне». С. Дягилев, большой практик театрального дела, очень умно и тонко обслуживавший потребности своей публики, учел это обстоятельство, и под его покровительством «Соловей» пожинал лавры и в Париже, и в Лондоне. Тогдашнее французское общество нуждалось в остроте впечатлений. Нужны были всяческие специи и пряности, что-нибудь необыкновенное, из ряду вон выходящее. Спрос порождает предложение. Является предприимчивый Дягилев и предлагает вниманию диковинные вещи, вывезенные им из страны медведей и развесистой клюквы. Дягилев устраивает на этом отличные гешефты. Он экспортирует со своей родины ряд музыкальных сокровищ и преподносит их европейской публике. «Не обманешь — не продашь», говорит русская пословица. И Дягилев был прав. Если бы весь вывезенный им русский товар он предъявил Европе au naturel, дело Дягилева было бы проиграно. Товар не был бы оценен по достоинству. Слишком уж он самобытен и необычаен. Надо было его преподнести в таком виде, чтобы было позанятнее избалованной {381} публике. Отсюда всяческие вивисекции над «Хованщиной», «Золотым петушком» и т. д.[[458]](#endnote-340)

И вдруг является Стравинский, который, будучи русским (это очень важно), все же настолько быстро акклиматизировался на французской почве, настолько впитал в себя дух окружающей среды, что без всяких усилий может дать то, что именно нужно Дягилеву. Да ведь это неоцененная находка! И Дягилев цепляется за нее обеими руками.

Глубины переживаний в Стравинском никогда не было. Бьющая ключом талантливость Стравинского стремилась к поверхности, но не вглубь. Это облегчило ему занять видное положение в дягилевском деле. Блестящая, пикантная оркестровка, острота и необычайность гармоний, склонность к внешней пестроте и экстравагантности пришлись здесь очень кстати. И вот создается ряд театральных зрелищ, неутомительных по размерам, блестящих по оригинальности и необыкновенности замысла, в которых все рассчитано на пикантную внешность и сенсацию.

Самое либретто «Соловья», фабула которого заимствована из сказки Андерсена, разработана композитором совместно с С. Митусовым[[459]](#endnote-341) настолько же претенциозно, сколь и трафаретно в литературном отношении.

Опера открывается небольшим оркестровым вступлением, непосредственно сливающимся с 1‑м актом. В постановке В. Э. Мейерхольда роль рыбака исполняет певец на просцениуме. Рыбак поет об очаровавшем его соловье — невидимом соловье, у Мейерхольда же певица восседает на глазах у зрителей рядом с рыбаком[[460]](#endnote-342). Соловей распевает, как и полагается, о розах, входят придворные и кухарочка послушать дивное пение. Все прислушиваются и выражают восторг, принимая за пение соловья сначала мычание коровы, затем кваканье лягушки и т. д., и, наконец, приглашают соловья во дворец. При спущенных тюлевых занавесях оркестр исполняет антракт ко второму действию, называющийся почему-то «Сквозняками» («Courants d’air»)[[461]](#endnote-343). Под бойкую и живую музыку этого антракта за сценой происходит суматоха, изображающая встречу соловья. Антракт переходит в китайский марш. Тюлевые занавесы медленно поднимаются. Перед зрителем фантастический фарфоровый дворец китайского императора. Третий акт, связанный с предшествующим небольшой интермедией мрачного характера, изображает покой во дворце китайского императора. У постели больного богдыхана смерть с короной императора на голове, его саблей и знаменем в руках. Слышатся голоса привидений. По указаниям автора оперы, хор альтов находится за сценой. В постановке Мейерхольда привидения сидят на просцениуме в неподвижных позах. Появляется соловей. Раздаются рулады {382} в чрезвычайно высокой тесситуре (ре-бемоль). Смерть очарована пением соловья и просит продолжить смолкнувшее пение. Соловей соглашается под условием, чтобы смерть возвратила императору корону, саблю и знамя. Начинает светать. Китайский император появляется в полном царском облачении при ослепительном свете солнца. Придворные падают ниц пораженные, рассыпаясь веером с поднятыми кверху ногами!

В существе дела несложна и музыкальная ее сторона, в основу которой положено пять-шесть тем, из которых наиболее характерна и наиболее запечатлевается тема привидений, весьма удачен лейтмотив камергера по своему изломанному рисунку. Что же касается самого соловья, символизирующего силу искусства, то у композитора не хватило изобретательности.

Во всяком случае, ставить «Соловья» надо было во французской, а отнюдь не в русской редакции, с ее тяжелой, мертвящей неподвижностью и грубою клоунадой. Эта переделка на русские нравы убила постановку, успех которой основан на грациозном изяществе, блеске остроумия и остроте зрительных и слуховых восприятий.

«Соловей» не имел успеха. Недоуменное чувство овладело зрительным залом; у многих, вероятно, явилась мысль, к чему понадобилось готовиться к такому представлению, да еще столь продолжительно и столь многообещающе. И, надо полагать, это чувство разочарования настолько определенно сложилось, что рассчитывать на смягчение его в будущем при повторении спектаклей нет никаких оснований.

В самом деле, что может дать «Соловей» истинным музыкантам? За исключением немногих удачных моментов оперы — щекочущее нервы ощущение, интерес новизны, любопытный местами материал для специальных исследований.

По моему крайнему убеждению, появление «Соловья» в каталоге сочинений Стравинского свидетельствует об упадке его творчества и, что еще хуже, о склонности его приспособляться к практическим требованиям момента в ущерб художественным задачам. Это явствует из механического способа создания «Соловья». Первый акт оперы был в портфеле автора забытым и заброшенным. В 1914 г., когда от Стравинского потребовалась интенсивная деятельность во славу Дягилевского предприятия, «Соловей» извлекается на свет Божий, как отчасти уже готовая работа, и к нему приписываются остальные два акта. Но как приписываются? Без всякой видимой связи по стилю музыки! Вопиющая разница в манере письма, не оправдываемая никакими художественными соображениями, нисколько не стесняет Стравинского[[462]](#endnote-344). Что это — смелость, новые дерзания? Ударившись в снобизм, Стравинский, {383} к сожалению, потерял чувство меры. Достаточно внимательно прислушаться к гармонической основе «Соловья» последних двух действий, чтобы прийти к заключению, что дело тут не в откровениях, как это было у Скрябина, а в сознательном желании ошеломить небывалыми звучностями, совершенно не считаясь с логической их основой. И Стравинский громоздит аккорды на аккорды, сыплет как из рога изобилия грязными гармоническими нитями, на удивление разевающей рты публики. Правда, изумительный дар к оркестровке, уменье извлечь необычайно колоритные и свежие сочетания тембров сглаживают остроту гармонических нелепостей. Но просмотрите «Соловья» в клавире, иначе говоря, раскройте истинную сущность музыки, не прикрашенную сдабривающими специями, и вы убедитесь, что «Соловей» — сценический мираж, нуждающийся в содействии совершенно посторонних музыке элементов Музыки в «Соловье» нет, как нет в нем и сценического интереса, но хороший оркестр создает иллюзию музыки, а хороший режиссер придает жизнь мертвому действию и плохому тексту.

В нашей петроградской репродукции «Соловья», впрочем, ни то ни другое не удалось. Скука и уныние, издавна царствующие в Мариинском театре, не пожелала покинуть насиженные места хотя бы и для такой залетной птицы, как «Соловей». Апатия сквозила и в исполнении солистов, более напоминавших загробные тени. Сидевшие на просцениуме г‑жи Валевач (Соловей), Панина (Смерть) и Поземковский (Рыбак) выпевали поочередно свои партии без всякого одушевления и с трудом преодолевая обильные подводные камни. Это особенно относится к г‑же Валевач, колоратурное амплуа которой не гарантировало ее пению виртуозного блеска. Малоинтересны были в своих небольших ролях и действующие на сцене лица — гг. Курзнер (Император), Белянин (Камергер) и Григорович (Бонза). Выделялась лишь г‑жа Талонкина в партии Кухарочки.

Оркестром дирижировал А. Коутс, встреченный авансом аплодисментами. Но в дальнейшем публика была менее экспансивна.

Таковы впечатления от постановки, которую почему-то необходимо было осуществить накануне закрытия сезона, чтобы осенью сызнова начать репетировать труднейшую партитуру.

Невольно приходит в голову, почему иноземного «Соловья» предпочли нашему родному «Золотому петушку»? Оперу, обреченную на явный неуспех, поставили в преимущественное положение пред такой репертуарной оперой, как посмертное произведение Р.‑Корсакова. И куда же «Золотой петушок» ближе сердцу русского человека и понятнее, нежели «Соловей», услаждавший изысканные вкусы европейских гурманов!

# **{****384}** Театр Музыкальной драмы

## Андрей Левинсон «Мистерия-буфф» Маяковского «Жизнь искусства», 1918, 11 ноября

Я принадлежу к тем, кого громкий неуспех «Мистерии-буфф» Маяковского не смог изумить нимало. Задумано это «героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи»[[463]](#endnote-345) в масштабе головокружительно грандиозном, в древнем, но неувядаемом духе аттической комедии. В подобных формах огромной пародии воплощал Аристофан — в «Лисистрате» или в «Облаках» — стихийную прихоть афинских масс. И похожестью сценария оправдывает отчасти название пьесы — мистерия. Однако насмешливая величавость замысла подкошена внутренними немощами выполнения. Автор же уподобляется массивному ярмарочному борцу с громадой выпяченных мышц и слабым сердцем.

Самое притязание футуризма — стать официальным искусством очнувшихся масс — представляется мне насильственным. Поистине — это брак поневоле, и не сдержать усмешки, когда всегдашние рыцари реклам карабкаются на ростру народных трибунов. Вчера они мечтали вернуться к допетровской Руси, сегодня славословят солнечную коммуну. Сегодня футуризм хотел бы прослыть эстетикой мира; давно ли родоначальник его Маринетти торжествовал в своей «Битве при Триполи» бой и его звучную красоту? Нет, футуристы не ведут, а сами влекутся за моментом. Им надобно угодить новому хозяину, оттого они так грубы и запальчивы. Какой *народный* поэт выведет Толстого для заушения или станет говорить о себе хвастливыми гиперболами Капитана итальянской комедии? Народный гений в своем торжестве великодушен и целомудрен; он обрел бы слова ликующего пафоса и пренебрег бы часами рифмованного зубоскальства. Что сказать о гулкой и красочной словесной массе, образующей текст мистерии, о громких и полых, как барабаны, стихах? То, что мы слышали, — сплошная и часто курьезная игра в «буриме» — подыскание начала строк к искусственным, редкостным или впрямь невозможным {385} рифмам. И ранее поэты забавлялись на досуге этими поэтическими головоломками. Так, З. Гиппиус и Валерий Брюсов соперничали в подыскании несуществующей рифмы для слова «истина». Но кому бы на ум пришло строить храм из пестрых бирюлек.

Правда, там, где автор сам произносил свои стихи, фактура их казалась внушительнее, ритм покорял слух[[464]](#endnote-346). Каждая короткая, тяжкая строка будила длительный резонанс, словно пуля, ударившаяся в стену. И пока звучал мелодический и мощный голос — акустическое очарование не расточалось. Лилась музыка слова, но ни одно *чувство* не было донесено до зала. Сквозь рупор трагической маски зияла душевная пустота. Поэтическое призвание Маяковского — дар *формальный*, и никакой гений мистификации не в силах подделать отсутствующего духа. И что же? Трубное мычание поэтического быка не очаровало публики-Пасифаи. «Наша эпоха» не пожелала узнать себя в «изображении» Маяковского, а именинник-народ и не вздумал взглянуть на отражение свое в этом кривом зеркале.

Что и говорить, немало было в этом спектакле интересного, — но лишь для нас, старых завсегдатаев столичных премьер, бражников художественных кабачков, скитальцев по вернисажам; сочная грубость нечаянных каламбуров, щелчки по вчерашним святыням, быть может, и щекотали бы утомленный ум. Но народной душе пристала сегодня лишь очищающая красота трагедии или радостный смех. Что толку для него в интеллигентской издевке над интеллигенцией, когда для него доступны отныне «Эдип», «Лир» или «Проделки Скапена»?[[465]](#endnote-347) Подавляющее чувство ненужности, вымученности совершающегося на сцене еще усугублялось исполнением. Как невозможно было по костюмам отличить хотя бы каменщика от трубочиста[[466]](#endnote-348), так нельзя было узнать немца или француза по интонациям и осанке. В лирических местах режиссеры (автор и В. Э. Мейерхольд) применили хоровую читку, что, как известно из многократного опыта, неизменно приводит к неудаче. Такие приемы, как выход актера на сцену через зрительный зал[[467]](#endnote-349), удручают банальностью мнимой новизны. Все же некоторые из лицедеев запомнились: Желкевич (Прачка), Новгородцев (Купчина), отчасти Шадурский (Батрак), протагонист мистерии. Декорации были писаны Малевичем; очень живописен сводчатый «Ад», багровый и зеленый; зато невразумителен и уныл явленный им лик «Обетованной земли», города радостного труда; веселы в «Раю» пестрые пузыри облаков[[468]](#endnote-350).

# **{****386}** Приложение

## Андрей Левинсон Вс. Мейерхольд. «О театре». СПб., Товарищество «Просвещение». 1913[[469]](#endnote-351) «Современный мир», 1913, № 3, ч. 2

Книга о театре г. Мейерхольда — его режиссерская автобиография — любопытнейшая глава из истории новейшего нашего художественного самосознания. Эти несколько скудные теоретические отражения многозначительной, хотя и оспоримой практической деятельности режиссера-новатора представляют много поучительного и значительного.

Правда, книга г. Мейерхольда, обнимающая более чем пятилетие театральной работы и мысли, не отличается единством построения и исчерпывающей полнотой. Дело в том, что г. Мейерхольд, при всей искренности и содержательности его длительных исканий, натура прежде всего импульсивная, его художественная эволюция протекает порывистыми скачками; нередко объективное обоснование выставленных им тезисов он заменяет субъективным истолкованием; он охотно ссылается на чисто относительные мотивы хорошего или дурного вкуса, изысканности и банальности… Все же задача: извлечь из своих интуиции и из данных опыта теоретические нормы театральной деятельности, очень интересна.

Путь, приведший режиссера от крайней одухотворенности сценического воплощения (условный театр) к острой двойственности гротеска, от монументальной иератичности к подвижному арабеску пантомимы, от «театра душ» Метерлинка и Ибсена к балагану, от литературности к мимической импровизации — длителен и извилист.

Основной отрицательной предпосылкой суждений г. Мейерхольда является осуждение натурализма в сценической постановке, неуклонно идущего от реалистической *иллюзии* к совершенному *тождеству* с действительностью, тождеству, исключающему само понятие *искусства*. Статьи «К истории и технике театра», отражающие режиссерский опыт автора, содержат наряду с фактическими сообщениями также и картинную схему основных типов театра (в смысле сочетания деятельности автора, режиссера, актера и публики): «театра треугольника» и «театра прямой». {387} Статья «К постановке “Тристана и Изольды”» знаменует собой переход режиссера от «иконописного» приема постановки с живописным фоном к пластической статуарности актера, связанной с архитектурным построением сцены. Вместе с тем возникает проблема выдвинутого в зрительный зал просцениума, осуществленного в постановке «Дон Жуана» на Александринской сцене.

Следует ряд статей и рецензий, отчасти лишенных значительности (беглые заметки о Крэге или Рейнхардте утратили даже свою осведомительную ценность), и заключительная статья «Балаган» — как бы программа дальнейших исканий даровитого режиссера. Действительно влекущая г. Мейерхольда романтическая форма гротеска, в котором сущность вещей является в ироническом и упрощенном преувеличении, «театр маски», богата непредвиденными возможностями.

Особенно ценны те многочисленные места в книге, где автор остается верен формальному и техническому характеру изложения; они дают возможность читателю проникнуть в ту специфическую художественную среду, которую можно обозначить как чистую «театральность».

Необъяснимым и явным пробелом книги является та нарочитая скудость, с которой отражена совместная деятельность режиссера г. Мейерхольда с артисткой и руководительницей театра В. Ф. Комиссаржевской и бескорыстная и трагическая борьба последней за осуществление его замыслов. Укор, брошенный покойной Комиссаржевской за возвращение к старому, за эту вынужденную материальными условиями мучительную агонию ее театра, звучит несправедливой и непонятной жестокостью. Делу обновления театра покойная артистка принесла непосильные и героические жертвы. Из истории *этой* главы не выкинешь.

К книге приложен список режиссерских работ Вс. Э. Мейерхольда, дополненный очень содержательными примечаниями и описаниями постановок.

В общем, книга эта, как уже сказано, значительный и интересный документ нашей театральной современности.

## Владимир Соловьев Театральный традиционализм[[470]](#endnote-352) «Аполлон», 1914, № 4

Изысканная простота в области сценических форм, совершенство и закономерность артистической техники, сосредоточение внимания на пантомиме {388} и на импровизированной комедии масок, господство единой воли руководителя — вот требования, предъявляемые к театру современной теоретической мыслью. Требования, по своей крайности и новизне, непригодные для сценической практики, непосильны даже для наиболее передовых театров… Старая истина — несоответствие между теорией и практикой, может быть, нигде и никогда не подтверждалась так наглядно, как в настоящее время в театре. Театр в общем, театр как единое целое, несмотря на многочисленные толки и разговоры о его происхождении, об «искусстве театра», далек от каких-либо новшеств и исканий[[471]](#footnote-121), строя свое благополучие или на игре отдельных артистов, или на сплоченном ансамбле. Театр как единое целое по-прежнему опирается на принцип «естественности», иногда маскируя его двумя более тонкими и более новыми, но мало определяющими терминами: «художественная правда», «внутреннее сосредоточение артистического творчества»…

Современных теоретиков театра[[472]](#footnote-122) объединяет резко отрицательное отношение к натуралистическим стремлениям и желание определить и выяснить основные законы искусства сцены.

Для установления этих законов применяется вполне определенный метод. Не созданием покоящегося на произвольной посылке «театрального канона», в зависимости от которого можно было бы оценивать так или иначе все события, касающиеся искусства сцены, занята теоретическая мысль, но рассмотрением причин, создавших и образовавших театр. Все теоретики (Крэг, Мейерхольд, Эрберг, Евреинов) стремятся к единой цели — построить будущий театр на почве его исконных традиций, независимо от того, окажутся ли таковые традициями танцовщика, или канатного плясуна, или арлекина на подмостках театра «Variétés», или же импровизатора, читающего свои стихи в гостиной… Тем самым они устанавливают непреодолимую границу между театром и инсценированной литературой. Современные теоретики театра глубоко ценят смысл последних строчек гофмановского рассказа «Seltsame Leiden eines Theaterdirectors»[[473]](#footnote-123). «Со словами “Вот моя труппа” посетитель в коричневом открыл крышку ящика, и посетитель в сером увидел большое количество таких хорошеньких и изящных марионеток, каких никогда в жизни не видывал». И куклы эти теоретики считают двуликими, {389} совмещающими в себе два начала: веселого клерка Базошского королевства и мистически настроенного, с душой, обращенною к небу, члена братства страстей…

История же театра подготовляет тот материал, который служит верным подтверждением беспристрастных выводов ее младшей сестры — теории. Я имею в виду две работы: Всеволодского-Гернгросса и Игнатова[[474]](#footnote-124).

Вс. Мейерхольд. «О театре»

Н. Евреинов. «Театр как таковой»

Эти две книги, вышедшие в свет почти в одно и то же время, представляют собой невольное продолжение крэговской идеи о создании традиционного театра. Если книга Вс. Мейерхольда — собрание статей, заключающее в себе развитие его взглядов на сущность театра, тесно связанных с его режиссерскими работами, то книга Евреинова — собрание разговоров с публикой conférancier театра Überbrettl, одетого в театральный фрак, разноцветные лоскутья которого и бубенцы заставляют все время вспоминать об Арлекине. Метод, употребляемый Мейерхольдом для доказательства правоты своих суждений, — метод теоретика-режиссера и притом влюбленного в старый театр. Метод Евреинова — парадоксальный памфлет. Несмотря на все различия Мейерхольда и Евреинова, общая черта их объединяет: боевая активность и готовность ответить за сказанное, которая так определяется в начальных строках их книг. У Мейерхольда — эпиграфом из Асколонца Евена: «Если даже ты съешь меня до самого корня, я все-таки принесу еще достаточно плодов, чтобы сделать из них возлияние на твою голову, когда тебя, козел, станут приносить в жертву». У Евреинова — не особенно изысканным посвящением: «Посвящаю эту книгу моим смешным врагам, убежденный в правоте своего учения не менее, чем в издевке настоящего посвящения».

Книга Мейерхольда самим автором разделена на три части, приуроченные к определенным хронологическим датам. Некоторые критики, дававшие оценку этой интересной книге, старались доказать противоречия, встречающиеся у ее автора, путем сопоставления отдельных мест, взятых из статей, написанных в различное время. Они забыли о том, что Мейерхольд времен Театра В. Ф. Комиссаржевской и Мейерхольд автор статей «Балаган», {390} «Русские драматурги. Опыт классификации», — два разных человека. Если в начале своей деятельности, режиссерской и критической (см. статью «К истории и технике театра»), рассматривая многочисленные недостатки натуралистического театра и театра настроений, Мейерхольд склонялся к новой технике и к условному театру, представляя себе последний как нечто совершенно новое, связанное только идеей неподвижности с внешними формами античного театра, то в настоящее время Мейерхольд, автор постановок «Дон Жуана» и «Шарфа Коломбины», прежде всего настаивает на традициях подлинного театра, считая таковым итальянскую импровизованную комедию масок и испанский театр времени расцвета. Его статья «Балаган» — защита тоже новой актерской техники, страстная проповедь «каботинажа», давно забытого искусства бродячих комедиантов, презираемых и гонимых церковью, излюбленных друзей поселян и горожан.

В искусстве воплощения и перевоплощения Мейерхольд различает два рода, или момента, — «мистерию» и «театр», считая, в наши дни, явлениями первого вида: в драме — пьесы Алексея Ремизова, а в музыке — торжествующее шествие Скрябина к освобожденному духу человечества. Правда, он не определяет точно границ «мистерии», но всячески протестует против злоупотреблений этим термином, против приложения его к инсценированным частям какого бы то ни было психологического романа.

«Театр» же для него представляется ареной искусства «каботинажа». Многочисленные исторические справки и свидетельства в достаточной степени подтверждают его мнение. Анализируя композицию пьес старого театра (т. е. испанского и итальянского), Мейерхольд приходит к убеждению в необходимости восстановления в современных пьесах двух традиционных частей спектакля: пролога и парада, которые обязывают зрителя смотреть на представление не иначе как только на игру актеров. Игра же должна быть совершенной и изысканной — любованием мастерством. Отсюда у Мейерхольда увлечение commedia dell’arte как сценическим родом, представлением наиболее совершенным с точки зрения технического исполнения. Увлечением импровизованной комедией объясняется его влечение к маске, которая помогает зрителю мчаться в страну вымысла и видеть не только данного Арлекина, но и всех Арлекинов, которые остались у него в памяти.

Увлечение commedia dell’arte подсказывает ему также новый метод сценического истолкования, преимущественно в пантомиме, — гротеск, который он трактует в духе Теодора Амадея Гофмана и в манере Жака Калло.

{391} Мейерхольд продолжает крэговскую идею традиционализма. Если Крэг ограничивается только постановкой вопроса, не определяя точно совокупности всех отличительных его признаков, то Мейерхольд предлагает одно из разрешений, направляя его в русло старого[[475]](#footnote-125) театра романских народов. В связи с этим основным взглядом его опыт классификации русских драматургов не кажется странным, несмотря на неожиданность выводов. Отмечая отрадное явление — пребывание в Петербурге, в царствование императрицы Анны Иоанновны, первоклассных итальянских актеров (Constantini, Pedrillo, Casanova, Vulcani), он скорбит о потерянной традиции и о появлении пьес à thèse, преобладавших в русском репертуаре XVIII столетия. Пушкин, Гоголь, Лермонтов являются для него возобновителями традиций театра романской расы. Островский еще их сохраняет, но у него уже замечается тяготение не к общему рисунку пьесы, а к чрезмерному обилию бытовых деталей, которое у его эпигонов перерастает чувство меры и приводит если не к уничтожению действия, то, во всяком случае, к рутинности его изложения. Декадентский театр как нечто самостоятельное непрочен. «Новый театр» (А. Блок, Ф. Сологуб, Л. Зиновьева-Аннибал[[476]](#footnote-126) и др.) осуществляет традиции итальянской народной комедии, французского комического театра и принципы испанских драматургов. В дальнейших его успехах, по мнению Мейерхольда, — будущее театра и искусства сцены…

Книга Евреинова по своей форме напоминает парад и пролог, написанные режиссером, забывшим о своих постановках и представшим перед публикой в костюме Арлекина, но не в традиционном костюме староитальянского театра, покрытом разноцветными лохмотьями по причине скупости его хозяина, старика доктора, а в модернизованном одеянии с наклоном к изломанности.

Его веселая речь, обращенная к публике, под refrain звенящих бубенцов, охватывает многие темы, занимающие современных театралов. Разрешения проблем не приходится ждать на подмостках театра «Variétés». Удачное словцо, острый намек — вот и все, чем ограничивается Евреинов. Его книга — прямое дополнение к книге Мейерхольда. Это — популяризация основ, к которым пришел последний путем долгого режиссерского опыта. «Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства {392} и жизни», «апология театральности», «театрализация жизни», «театральные инвенции», «сценический императив», «intelligenda», «плохо скроенная, но крепко сшитая сентенция» и т. д., многочисленные цитаты из Шекспира, Гофмана, Ш. Летурно, Гумбольдта, Н. Тичера и др. — все это не что иное, как «страшные слова», долженствующие внушить читателям доверие к автору, захотевшему помимо роли модернизованного Арлекина взять на себя еще другую роль, роль педанта, ученого-доктора из Болоньи… при таком письме ничуть не режет глаз всеобщая история, изложенная на нескольких страницах и рассматриваемая с точки зрения костюма.

Основная идея Евреинова — вывести театр из области публицистики и сообщить ему присущие театру формы, — совпадая с мыслью Крэга об очень старых традициях, заключает в себе еще новое положение: призыв к освежению «жизни вообще» путем ее театрализации.

«… Женщины, мужчины — все актеры.  
У каждого есть вход и выход свой,  
И человек один и тот же роли  
Различные играет в пьесе, где  
Семь действий есть».

(*Шекспир* «Как вам угодно»)

## И. Игнатов Литературные отголоски[[477]](#endnote-353) «Русские ведомости», 1914, 10 января

Театры ломятся от количества зрителей. Длинные ряды желающих найти билет выстаивают в течение часов перед кассами, мерзнут, ссорятся, воюют за право подобраться ближе к желанному окошечку, с грустью выслушивают отказ или с радостью укладывают в надежное место полученные красные, синие или серые бумажки и уходят, чтобы в скором времени опять выстроиться и начать долгую процедуру ожиданий, ссор, радостей или разочарования. И это называется кризисом театра! Потому что о кризисе театра продолжают говорить, несовершенствами современных «позорищ» продолжают быть заняты. Вот только что вышла книга г. Мейерхольда «О театре» — вся доказывающая дряхлость, безжизненность «натуралистического», т. е. современного, театра. Желания самого г. Мейерхольда только более или менее определенны, в них нельзя не {393} заметить колебаний, недостаточной уверенности, порою даже противоречий. Но недовольство современным театром вполне ясно и определенно: не нужно натурализма в театре, отжил он, противоречит он основным требованиям театра. Эта нота проходит через всю книгу г. Мейерхольда; она придает цельность и единство изданию, составленному из отдельных появлявшихся в различное время статей.

Причин, почему натуралистический театр не удовлетворяет автора книги, — масса. Натуралистический театр хочет сказать *все*; он уничтожает недосказанность, тайну, намеки; в своем стремлении представить все он становится «иллюстрированием слов автора». Это желание совершенно воспроизвести действительность никогда не может быть совершенно выполнено. «Никогда нельзя поверить, что это ветер качает гирлянду в первой картине “Юлия Цезаря”, а не рука рабочего, потому что плащи на действующих лицах не качаются». «Пусть холмы на поле битвы (в “Юлии Цезаре”) построены так, что кажутся к горизонту постепенно уменьшающимися, но почему не уменьшаются действующие лица, которые удаляются от нас в том же направлении, как холмы?» Но если даже возможно полное воспроизведение действительности, к чему оно приводит? Автор ссылается на пример одного из московских театров: стремясь к такому полному воспроизведению действительности, он вывел на сцену то самое лицо, которое было изображено драматургом в пьесе. Это был не «исполнитель» роли. «Разве может быть назван исполнителем тот, кто является на сцену натурой? Зачем вводить публику в заблуждение? Публика приходит в театр смотреть искусство человека, но какое же искусство ходить по сцене самим собою? Публика ждет вымысла, игры, мастерства. А ей дают или жизнь, или рабскую имитацию ее…». Чтобы показать, насколько реальность часто несовместима с искусством, г. Мейерхольд приводит слова Чехова: «У Крамского есть одна жанровая картина, на которой великолепно изображены лица. Что если на одном из лиц вырезать нарисованный нос и вставить живой? Нос “реальный”, а картина испорчена…» Натуралистический театр, отнимая намек, недосказанность, уничтожает творчество зрителя и ведет к разочарованиям. Например, в одной пьесе, изображающей монастырскую гостиницу, зритель по звону колоколов «рисует в своем воображении двор, заваленный глыбами синеватого снега, ели, как на картине Нестерова, протоптанные дорожки от келий к кельям, золотые купола церкви; один зритель рисует такую картину, другой — другую, третий — третью. Тайна владеет зрителями и влечет их в мир грез». Но когда в следующем акте режиссер через окно показывает зрителю двор монастыря, {394} то тайна исчезает, «грезы поруганы», зритель видит не ту картину, которую он представлял себе.

И т. д., и т. д. Грехи натуралистического театра представлены г. Мейерхольдом вполне ясно и определенно. К тому же о них столько было говорено в последнее время, что новое подтверждение их кажется только повторением старого. За современным театром много грехов, от них надо избавиться, надо найти новое. Но как? Но где? Но в чем? Г. Мейерхольд дает много ответов, пытается изобразить путь «Будущего театра», но эти попытки уже не отличаются той ясностью и определенностью, с которой он изображал промахи и недостатки ныне существующего театра. То хочет он возродить театр, изменив репертуар и найдя для этого источник в «недрах национального миротворчества»; то обращается к обучению драматургов, предлагая беллетристам для практики «написать несколько пантомим», которые должны явиться «хорошей реакцией против злоупотребления словами». Драматургу «дозволено будет дать актеру слово, лишь когда будет создан сценарий движений». То представляется ему необходимым надеть на актера маску: «Мы еще дождемся, что появление актера без маски на подмостках будет вызывать негодование публики, как это было при Людовике XIV, когда танцовщик Гардель посмел впервые появиться без маски». То в воображении г. Мейерхольда встает иной театр — театр импровизаций, когда актеру будет дан драматургом только порядок выходов и общее содержание пьесы, будет дан сценарий, а слова станут говорить актеры от себя, импровизируя свои монологи и обращения к действующим лицам. То в гротеске, — в быстром переходе от одного настроения к другому, в грубо комическом или в грубо трагическом, — видит г. Мейерхольд спасение от прегрешений современного театра, будущий рай осуществления идеала. Он говорит об актере, об его значении и целиком переходит на сторону последнего в поднявшейся в последние годы борьбе его с режиссером…

Все это интересно. Но туманным и разноречивым представляется лицо будущего театра. Туманным уже по одному тому, что зала современного-то театра все-таки полна, к современному репертуару и исполнению бегут многочисленные зрители. В чем же кризис? Где же признаки дряхлости и разрушения? В чем причина бесплодности исканий, которые тянутся несколько лет и которые пока привели только к многочисленным неудачным экспериментам без каких-либо ясных признаков нового направления, принимаемого театром?

Мне кажется, что во всех толках о кризисе современного и о направлении будущего театра, в спорах о значении режиссера, актера, {395} драматурга забывают главное лицо, от которого зависят и драматурги, и режиссеры, и исполнители пьесы. Забывают, что зритель создал репертуар раньше, чем драматургам удалось его осуществить. Он подсказал режиссеру те новые приемы, которыми следует воспользоваться для обновления сцены, он предъявил актерам требования, заставившие их играть так, а не иначе, стремиться к реальному или нереальному изображению. Всегда, во все времена процветания и упадка театра главным агентом жизни последнего был зритель, и коллективное творчество посетителей театра создавало пьесы, ставило их и играло. Деятельно и энергично сказывалось творчество зрителей — и театр процветал, сонно и неопределенно выражала свои требования театральная публика — и театр переживал «кризис», тянулись годы застоя, топтания на месте, бесплодных исканий, ни к чему не ведущих экспериментов. Сейчас театр переживает кризис, он и выражается, и находит свое объяснение в бездеятельности творчества зрителей, в неясности требований, в отсутствии направления, на котором бы сходились эти требования. С тех пор как зародился и развивался у нас бытовой театр, требования зрителей объединялись в одном направлении: от театра требовалось все большее и большее приближение к действительности, к реализму, к воспроизведению жизни какова она есть. И драматурги, и актеры, и режиссеры употребляли все усилия, чтобы удовлетворить этим требованиям; все резче и яснее усилия их были направлены на то, чтобы уничтожить различие между сценой и действительностью. Последним этапом на пути удовлетворения требований публики был Художественный театр. Он достиг высшего, на что, казалось, можно было надеяться при воспроизведении действительности; он удовлетворил зрителя, жаждавшего новых волнений от реальных зрелищ, силой и концентрированностью реализма; он достиг вершины и… и, конечно, остановился. Он, так же как другие театры, ждет от зрителя новых требований и исканий, но зритель, — современный зритель, — молчит; ясной воли, твердых стремлений он не предъявляет. Он идет в театры, дежурит у касс, проявляет признаки кажущегося интереса к театру. Но этому интересу не верят, этой «устойчивости» у театральных касс не придают значения, — говорят о «кризисе», и говорят потому, что отсутствием ясных требований зритель не дает возможности образоваться новому театру, а современный театр уже не может развиваться в том направлении, в котором шел до сих пор. Зрителю предлагают всевозможные уклонения от «натуралистического» театра, но ни одно из уклонений не удерживается, потому что ни одно из них не представляет ответа на действительные требования зрителя. С тех пор как реалистический {396} театр сделал последний широкий шаг по пути приближения к действительности, с тех пор как был создан Художественный театр, требования зрителей ясно обозначились лишь в одном направлении: началась эра кинематографов. Они растут, плодятся и множатся, очевидно, под влиянием требовательности зрителя, ищущего в передвигающейся фотографии… чего? Пока трудно сказать. Но здесь существование требований несомненно, как несомненны симпатии и интерес к тем несложным представлениям без слов, которые дает кинематограф. Но к кинематографу все-таки мы не можем относиться пока, как к театру, и рассуждать о возможности развития требований зрителя пока преждевременно.

Ошибка г. Мейерхольда, так же как ошибка многих других новаторов современного театра, заключается в том, что, рассчитывая на зрителя, они пытаются обойтись без его сотрудничества. Для него, для этого зрителя, устраивают они свои зрелища, потому что без зрителей театр — nonsens, бессмыслица, «дикий помещик» без «мужицкого духа», полководец без армии. И в то же время они пытаются игнорировать стремление зрителя и создать нечто совершенно чуждое тому состоянию души, которое в настоящий момент характеризует большинство публики. Новизна в театре не создается по гениальному или ультраталантливому изобретению драматурга или режиссера: проявления гения или таланта — только нарождение коллективной духовной работы зрителей. Истинным сеятелем новых идей в театре является зритель, и, исполняя его смутные желания, творит новое драматург или режиссер. Когда Виктор Гюго писал «Эрнани», он шел по пути, указанному публикой, ее развившимся вкусом, ее требованиями в сторону большего реализма. На представлениях «Эрнани» в зрительной зале разыгрывались страсти; друзья Гюго должны были устраивать искусственную обстановку успеха; но достаточно было небольшого срока, чтобы в искусственности не было нужды; направление Виктора Гюго победило, потому что незаметно для себя его ждала публика. У нас только пытаются создать новое; друзья новых направлений ратуют за них; уже проложившие себе определенный путь театры пытаются изменением реальных декораций, введением новых, нереальных эффектов оживить интерес зрителей; но по большей части это — только интерес к отдельному произведению, часто любопытство, иногда любовь к скандальному и шумному.

Г. Мейерхольд жаждет возвращения балагана; «гротеск» кажется ему тем открытием, которым завтра будет наслаждаться восхищенный зритель. Он вспоминает представления «Балаганчика» {397} г. Блока и на этом примере демонстрирует те эффекты, к которым прибегает «гротеск» для забавы зрителя. «В первом картине блоковского “Балаганчика” на сцене — длинный стол, до пола покрытый черным сукном, поставлен параллельно рампе. За столом сидят “мистики” так, что публика видит лишь верхнюю часть их фигур. Испугавшись какой-то реплики, мистики так опускают головы, что вдруг за столом остаются бюсты без голов и без рук. Оказывается, это из картона были выкроены контуры фигур и на них сажей и мелом намалеваны были сюртуки, манишки, воротнички и манжеты. Руки актеров просунуты были в круглые отверстия, вырезанные в картонных бюстах, а головы лишь прислонены к картонным воротникам».

Мне пришлось быть на представлении «Балаганчика» в Москве, и я отлично помню эффект, произведенный исчезновением мистиков и вообще всей сценой на публику. Смеялись, много и громко смеялись, но смех относился не к тем эффектам, о которых говорит г. Мейерхольд, а к попытке вызвать веселье зрителя при их помощи. Это была насмешка публики над сценой, а не радостный смех зрителей при забавном представлении. Эта насмешка и это осуждение были настолько ясны, что они возбудили негодование некоторых немногочисленных сторонников пьесы, громкими аплодисментами старавшихся изгладить неприятное впечатление. «Эрнани» также возбудил смех и так же старались отстоять пьесу друзья нового направления, но прошло немного времени, и романтический театр водворился как господин среди той самой публики, которая недавно ошикала его. Сколько времени прошло с тех пор, как был поставлен «Балаганчик»? Есть ли какие-нибудь указания на то, что он не один, что за ним последовали другие, что шарж, гротеск, балаган — именно тот путь, которого современный зритель ждет для театра? Нет. Это не говорит, конечно, ничего против пьесы, — она может обладать сотней литературных и сценических достоинств; это — лишь свидетельство о требованиях зрителя и новое доказательство того, что попытки оживить театр, не обращая внимания на эти требования, не приведут ни к чему.

Значит, проповедь подчинения улице? Заискивание у толпы? Мещанская мораль и подневольное творчество?

Подчинение улице — конечно, нет; заискивание у толпы — конечно, нет; мещанская мораль — конечно, нет; но творчество драматурга, режиссера и актера всегда было, есть и будет подневольным. Еще драматурга можно оставить в стороне, поскольку он, как автор литературного произведения, живет для будущего, но режиссер и актер настолько подчинены зрителю, что всякое новаторство {398} доступно им лишь в той мере, в какой это допустит современный зритель. Они живут настоящим днем, они не имеют будущего и лишь для современного зрителя творят. Если в своем творчестве они перебегают сейчас от одного направления к другому, от одной мысли к другой, если они пытаются воскресить балаган, хватаются за мистерию, взывают к «национальному мифотворчеству», — значит, тот, кто повелевает ими, — всемогущий и издающий законы зритель, — сам неустойчив и не знает, какое ясное приказание дать работающей на него толпе драматургов, режиссеров, актеров. Современный зритель не прилагает к театру определенных требований[[478]](#endnote-354).

# **{****506}** 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)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Аверкиев Д. В. [*404*](#_page404)

Аврелий см. [Брюсов В. Я.](#_Tosh0004174)

Азов Влад. (В. А. Ашкинази) [61](#_page061), [89](#_page089), [105](#_page105), [152](#_page152), [232](#_page232), [240](#_page240), [*428*](#_page428)*,* [*434*](#_page434)*,* [*435*](#_page435)*,* [*437*](#_page437)*,* [*443*](#_page443)*,* [*447*](#_page447)*,* [*448*](#_page448)*,* [*451*](#_page451)*,* [*477*](#_page477)

Айзман Д. Я. [*501*](#_page501)

Айхенвальд Ю. И. [*464*](#_page464)

Александрович А. Д. [255](#_page255)

Алексеев [316](#_page316)

Альбов М. Н. [199](#_page199)

Альмединген Б. А. [334](#_page334), [365](#_page365), [373](#_page373), [375](#_page375)

Алчевский И. А. [337](#_page337), [338](#_page338), [341](#_page341), [343](#_page343), [346](#_page346)

Amadeo см. [Бенуа А. Н.](#_Tosh0004175)

Андерсен Г.‑Х. [381](#_page381), [502](#_page502)

Андрей В. (А. А. Вейнберг) [91](#_page091), [*435*](#_page435)

Андреев Л. Н. (Джемс Линч) [65](#_page065), [116](#_page116) – [122](#_page122), [124](#_page124), [139](#_page139), [366](#_page366), [*407*](#_page407)*,* [*425*](#_page425)*,* [*426*](#_page426)*,* [*433*](#_page433)*,* [*440*](#_page440)*–* [*442*](#_page442)*,* [*450*](#_page450)*,* [*498*](#_page498)*,* [*505*](#_page505)

Андреев Н. А. [47](#_page047)

Андреев Н. В. [225](#_page225), [268](#_page268), [*469*](#_page469)

Андреев П. З. [176](#_page176), [178](#_page178), [189](#_page189)

Андреев-Бурлак В. Н. [*400*](#_page400)

Андреева А. А. [29](#_page029), [*413*](#_page413)

Андреева М. Ф. [19](#_page019), [*407*](#_page407)

Анисфельд Б. И. [113](#_page113), [114](#_page114), [*439*](#_page439)

Анненский И. Ф. [*468*](#_page468)

Антуан А. [50](#_page050), [318](#_page318), [352](#_page352), [*484*](#_page484)

Аполлинер Г. [*484*](#_page484)

Аполлонский Р. Б. [174](#_page174), [248](#_page248), [365](#_page365), [*465*](#_page465)*,* [*499*](#_page499)

Апухтин А. Н. [*482*](#_page482)

Ар‑н (Solus) см. [Арабажин К. И.](#_Tosh0004176)

Арабажин К. И. [235](#_page235), [245](#_page245), [296](#_page296), [*457*](#_page457)*,* [*470*](#_page470)*,* [*477*](#_page477)*,* [*478*](#_page478)*,* [*487*](#_page487)*,* [*492*](#_page492)

Арайо Ф. [251](#_page251)

Аристофан [384](#_page384)

Аркадьев А. И. [63](#_page063), [66](#_page066), [89](#_page089), [103](#_page103), [114](#_page114), [116](#_page116), [119](#_page119), [167](#_page167), [*437*](#_page437)

Арну М. [237](#_page237)

Ауслендер С. А. [147](#_page147), [186](#_page186), [190](#_page190), [199](#_page199), [221](#_page221), [*435*](#_page435)*,* [*436*](#_page436)*,* [*446*](#_page446)*,* [*447*](#_page447)*,* [*450*](#_page450)*,* [*453*](#_page453)*,* [*457*](#_page457)*,* [*469*](#_page469)*,* [*470*](#_page470)*,* [*472*](#_page472)*–* [*475*](#_page475)

Ахматова А. А. [*465*](#_page465)

Аш (Н. П. Ашешов) [198](#_page198), [*471*](#_page471)

Бабенчиков М. В. [250](#_page250), [*478*](#_page478)

Базилевский В. П. [*478*](#_page478)

Байрон Дж. [281](#_page281), [336](#_page336)

Бакст Л. С. [77](#_page077), [209](#_page209), [243](#_page243), [275](#_page275) – [277](#_page277), [*457*](#_page457)*,* [*484*](#_page484)

Бакунин М. А. [331](#_page331), [332](#_page332)

Бакунины [330](#_page330)

Бальмонт К. Д. [48](#_page048), [101](#_page101), [*410*](#_page410)*,* [*419*](#_page419)*,* [*479*](#_page479)

Банг Г. [*464*](#_page464)

Бандинелли Б. [*169*](#_page169)*,* [*452*](#_page452)

Барабанов Н. С. [357](#_page357), [363](#_page363)

Бевер А. ван [*450*](#_page450)

Беклин А. [55](#_page055), [*423*](#_page423)*,* [*430*](#_page430)

Белинский В. Г. [330](#_page330) – [332](#_page332)

Белый А. [135](#_page135), [*414*](#_page414)*,* [*444*](#_page444)*,* [*445*](#_page445)*,* [*458*](#_page458)

Беляев Ю. Д. [77](#_page077), [171](#_page171), [203](#_page203), [245](#_page245), [*428*](#_page428)*,* [*430*](#_page430)*–* [*432*](#_page432)*,* [*434*](#_page434)*,* [*435*](#_page435)*,* [*443*](#_page443)*,* [*458*](#_page458)*,* [*465*](#_page465)*,* [*472*](#_page472)*,* [*480*](#_page480)

Белянин А. В. [268](#_page268), [341](#_page341), [343](#_page343), [383](#_page383)

Бентовин Б. И. [*465*](#_page465)

Бенуа А. Н. [167](#_page167), [178](#_page178), [205](#_page205), [216](#_page216), [226](#_page226), [240](#_page240), [269](#_page269), [340](#_page340), [350](#_page350), [358](#_page358), [*452*](#_page452)*,* [*457*](#_page457)*,* [*460*](#_page460)*,* [*468*](#_page468)*,* [*472*](#_page472)*–* [*474*](#_page474)*,* [*476*](#_page476)*–* [*478*](#_page478)*,* [*480*](#_page480)*,* [*483*](#_page483)*,* [*492*](#_page492)*,* [*495*](#_page495)*–* [*498*](#_page498)*,* [*502*](#_page502)

Бердслей О. [209](#_page209)

Берлиоз Г. [237](#_page237), [*477*](#_page477)

Бернштейн Н. [*478*](#_page478)

Бетховен Л. ван [47](#_page047)

Бехтерев В. М. [*482*](#_page482)

Бецкий (Кобецкий) М. А. [54](#_page054), [103](#_page103), [109](#_page109), [112](#_page112), [151](#_page151), [*422*](#_page422)*,* [*448*](#_page448)

Билибин И. Я. [243](#_page243)

Бихтер М. А. [351](#_page351)

{507} Блок А. А. [81](#_page081), [89](#_page089), [90](#_page090), [91](#_page091), [95](#_page095), [100](#_page100), [104](#_page104), [118](#_page118), [119](#_page119), [126](#_page126), [135](#_page135), [139](#_page139), [140](#_page140), [142](#_page142), [146](#_page146), [151](#_page151), [152](#_page152), [198](#_page198), [281](#_page281), [284](#_page284), [286](#_page286), [288](#_page288) – [290](#_page290), [297](#_page297), [391](#_page391), [397](#_page397), [*418*](#_page418)*,* [*425*](#_page425)*,* [*432*](#_page432)*,* [*433*](#_page433)*,* [*435*](#_page435)*,* [*436*](#_page436)*,* [*441*](#_page441)*,* [*443*](#_page443)*,* [*445*](#_page445)*,* [*447*](#_page447)*,* [*448*](#_page448)*,* [*450*](#_page450)*,* [*465*](#_page465)*,* [*478*](#_page478)*,* [*479*](#_page479)*,* [*483*](#_page483)*,* [*485*](#_page485)*–* [*487*](#_page487)*,* [*505*](#_page505)

Блок (Басаргина) Л. Д. [*462*](#_page462)*,* [*478*](#_page478)*,* [*487*](#_page487)

Блюменберг А. Н. [21](#_page021), [31](#_page031), [*408*](#_page408)

Боборыкин П. Д. [*404*](#_page404)

Бобрищев-Пушкин А. В. [*504*](#_page504)

Богаевский Б. Л. [267](#_page267), [271](#_page271), [272](#_page272), [*460*](#_page460)*,* [*482*](#_page482)

Бодлер Ш. [165](#_page165)

Больм А. Р. [*471*](#_page471)

Бонди Ю. М. [252](#_page252), [253](#_page253), [*462*](#_page462)*,* [*464*](#_page464)*,* [*479*](#_page479)*,* [*485*](#_page485)*,* [*486*](#_page486)

Бонч-Томашевский М. М. [*461*](#_page461)

Боссе Г. А. [225](#_page225), [268](#_page268), [*477*](#_page477)

Боттичелли С. [161](#_page161), [338](#_page338), [*423*](#_page423)*,* [*446*](#_page446)

Бочарникова М. Л. [296](#_page296), [299](#_page299), [303](#_page303), [305](#_page305)

Бравич К. В. [63](#_page063), [66](#_page066), [69](#_page069), [89](#_page089), [90](#_page090), [100](#_page100), [102](#_page102), [104](#_page104), [106](#_page106), [109](#_page109), [110](#_page110), [112](#_page112), [114](#_page114), [116](#_page116), [119](#_page119), [151](#_page151), [155](#_page155), [173](#_page173), [*427*](#_page427)*,* [*437*](#_page437)*,* [*439*](#_page439)*,* [*448*](#_page448)*,* [*467*](#_page467)

Брагин. С. В. [202](#_page202)

Бразоль Б. Л. [*470*](#_page470)

Браиловский С. О. [58](#_page058)

Браудо Е. М. [187](#_page187), [*459*](#_page459)*,* [*469*](#_page469)*,* [*470*](#_page470)

Брюсов В. Я. [47](#_page047), [49](#_page049), [156](#_page156), [164](#_page164), [169](#_page169), [385](#_page385), [*414*](#_page414)*,* [*416*](#_page416)*,* [*419*](#_page419)*,* [*420*](#_page420)*,* [*448*](#_page448)*,* [*449*](#_page449)*,* [*486*](#_page486)

Будкевич Н. А. [21](#_page021), [34](#_page034), [36](#_page036), [56](#_page056), [57](#_page057), [167](#_page167), [*408*](#_page408)*,* [*426*](#_page426)

Бур Ю. Л. [*479*](#_page479)

Бурджалов Г. С. [47](#_page047)

Буш В. [232](#_page232), [*477*](#_page477)

Бычков (Измайлов) Н. П. [*478*](#_page478)

Вагнер Р. [47](#_page047), [176](#_page176) – [183](#_page183), [185](#_page185), [187](#_page187) – [190](#_page190), [192](#_page192), [210](#_page210), [237](#_page237), [241](#_page241), [261](#_page261), [263](#_page263), [*261*](#_page261)*,* [*271*](#_page271)*,* [*454*](#_page454)*,* [*467*](#_page467)*–* [*470*](#_page470)

Валевач Н. Г. [383](#_page383)

Валлоттон Ф. [141](#_page141), [*445*](#_page445)

Ван Дейк А. [*489*](#_page489)

Варламов К. А. [200](#_page200), [205](#_page205), [207](#_page207), [209](#_page209) – [211](#_page211), [214](#_page214), [215](#_page215), [316](#_page316), [455](#_page455), [456](#_page456)

Василевский Л. Н. [290](#_page290), [*466*](#_page466)*,* [*473*](#_page473)

Васильев (Флеров) С. В. [13](#_page013), [*405*](#_page405)*–* [*407*](#_page407)

Васильева Н. С. [248](#_page248), [*480*](#_page480)

Ватто А. [110](#_page110), [239](#_page239)

Вахтангов Е. Б. [*462*](#_page462)*,* [*470*](#_page470)

Вашкевич Н. Н. [*419*](#_page419)*,* [*420*](#_page420)

Вебер К.‑М. [237](#_page237)

Ведекинд Ф. [149](#_page149) – [155](#_page155), [169](#_page169), [*447*](#_page447)*,* [*448*](#_page448)

Ведринская М. А. [192](#_page192), [245](#_page245), [251](#_page251)

Везендонк М. [177](#_page177)

Вергилий [241](#_page241), [242](#_page242)

Веригина В. П. [57](#_page057), [89](#_page089), [147](#_page147), [151](#_page151), [156](#_page156), [167](#_page167), [289](#_page289), [*426*](#_page426)*,* [*436*](#_page436)*,* [*438*](#_page438)*,* [*441*](#_page441)*,* [*448*](#_page448)*,* [*462*](#_page462)*,* [*465*](#_page465)*,* [*478*](#_page478)

Верлен П. [113](#_page113)

Вермель. С. М. [*463*](#_page463)

Вертышев К. Н. [202](#_page202), [335](#_page335), [379](#_page379)

Верхарн Э. [47](#_page047), [299](#_page299), [*418*](#_page418)*,* [*443*](#_page443)

Весновская Э. А. [38](#_page038), [44](#_page044)

Вивьен Л. С. [335](#_page335), [*456*](#_page456)

Виен [241](#_page241)

Victor см. [Жирмунский В. М.](#_Tosh0004177)

Виленкин А. [*427*](#_page427)

Вилье де Лиль-Адан [*486*](#_page486)

Виноградская И. Н. [472](#_page472)

Витвицкая Б. И. [378](#_page378), [*499*](#_page499)*,* [*501*](#_page501)

Вишневская Л. П. [296](#_page296)

Вишневский А. Л. [403](#_page403)

Владимиров М. А. [202](#_page202)

Владимирова Б. П. [239](#_page239)

Владыкин М. [364](#_page364)

Волков Н. Д. [*399*](#_page399) – [*401*](#_page401)*,* [*411*](#_page411)*,* [*414*](#_page414)*,* [*421*](#_page421)*,* [*422*](#_page422)*,* [*424*](#_page424)*,* [*425*](#_page425)*,* [*427*](#_page427)*,* [*429*](#_page429)*,* [*431*](#_page431)*,* [*437*](#_page437)*,* [*438*](#_page438)*,* [*442*](#_page442)*,* [*445*](#_page445)*,* [*446*](#_page446)*,* [*448*](#_page448) – [*450*](#_page450)*,* [*455*](#_page455)*,* [*461*](#_page461) – [*463*](#_page463)*,* [*484*](#_page484)

Волконский. С. М. [212](#_page212), [246](#_page246), [*457*](#_page457)*,* [*473*](#_page473)*,* [*475*](#_page475)*,* [*478*](#_page478)

Волохова Н. Н. [40](#_page040), [42](#_page042), [77](#_page077), [85](#_page085), [141](#_page141), [144](#_page144), [151](#_page151), [156](#_page156), [160](#_page160), [162](#_page162), [167](#_page167), [*415*](#_page415)*,* [*426*](#_page426)*,* [*448*](#_page448)*,* [*450*](#_page450)

{508} Волошин М. А. [83](#_page083), [88](#_page088), [*433*](#_page433)*,* [*458*](#_page458)

Волынский А. Л. [189](#_page189), [*416*](#_page416)

Вольтер М.‑Ф. [273](#_page273)

Вольфсон А. К. [*427*](#_page427)

Воротников А. П. [132](#_page132), [*443*](#_page443)*,* [*458*](#_page458)

Врубель М. А. [289](#_page289)

Всеволодский-Гернгросс В. Н. [389](#_page389)

Гаврилова Л. Г. [*408*](#_page408)

Гайдн Ф. Й. [251](#_page251)

Гамсун К. [47](#_page047), [171](#_page171) – [174](#_page174), [*465*](#_page465) – [*467*](#_page467)

Ганзен А. В. [376](#_page376)

Ганзен П. Г. [376](#_page376)

Ганслик Э. [238](#_page238)

Ганссон О. [15](#_page015)

Гардель М. [394](#_page394)

Гарин Э. П. [*416*](#_page416)

Гарофало [169](#_page169), [*452*](#_page452)

Гаршин В. М. [15](#_page015)

Гауптман Г. [15](#_page015), [16](#_page016), [18](#_page018), [29](#_page029), [35](#_page035), [38](#_page038), [42](#_page042), [43](#_page043), [47](#_page047), [52](#_page052), [57](#_page057), [*402*](#_page402)*,* [*404*](#_page404)*,* [*406*](#_page406)*,* [*407*](#_page407)*,* [*409*](#_page409)*,* [*411*](#_page411)*–* [*413*](#_page413)*,* [*415*](#_page415)*,* [*419*](#_page419)*,* [*443*](#_page443)

Гвоздицкая А. А. [225](#_page225)

Ге Г. Г. [245](#_page245), [365](#_page365), [379](#_page379)

Гегель Г. [330](#_page330)

Гейберг Г. [103](#_page103), [105](#_page105), [106](#_page106), [*437*](#_page437)

Гейер Б. Ф. [373](#_page373)

Гейерманс Г. [*409*](#_page409)

Гейне Т. [*155*](#_page155)*,* [*448*](#_page448)

Гейнц А. Ф. [*461*](#_page461)*,* [*462*](#_page462)

Георге С. [112](#_page112)

Германова М. Н. [213](#_page213)

Гибшман К. Э. [199](#_page199), [222](#_page222), [*462*](#_page462)*,* [*471*](#_page471)*,* [*475*](#_page475)

Гидони А. И. [*427*](#_page427)

Гиппиус З. Н. [307](#_page307), [308](#_page308), [385](#_page385), [*416*](#_page416)*,* [*456*](#_page456)*,* [*465*](#_page465)*,* [*480*](#_page480)*,* [*487*](#_page487)*,* [*488*](#_page488)

Глаголь Сергей (С. С. Голоушев) [288](#_page288), [*404*](#_page404)*,* [*407*](#_page407)*,* [*442*](#_page442)

Гладков А. К. [*399*](#_page399)*,* [*402*](#_page402)*,* [*403*](#_page403)*,* [*405*](#_page405) – [*408*](#_page408)*,* [*417*](#_page417)*,* [*460*](#_page460)*,* [*484*](#_page484)*,* [*486*](#_page486)

Глазунов А. К. [267](#_page267), [358](#_page358), [*475*](#_page475)*,* [*482*](#_page482)

Гликман И. Д. [*458*](#_page458)*,* [*477*](#_page477)*,* [*482*](#_page482)*,* [*502*](#_page502)

Глинка М. И. [260](#_page260), [*477*](#_page477)

Глюк К. [232](#_page232), [233](#_page233), [235](#_page235), [237](#_page237) – [239](#_page239), [241](#_page241) – [245](#_page245), [*460*](#_page460)*,* [*477*](#_page477)

Гнедич П. П. [*497*](#_page497)

Гнесин М. Ф. [*463*](#_page463)*,* [*504*](#_page504)

Гоген П. [299](#_page299)

Гоголь Н. В. [43](#_page043), [79](#_page079), [352](#_page352), [364](#_page364), [372](#_page372), [391](#_page391), [*400*](#_page400)*,* [*455*](#_page455)*,* [*468*](#_page468)*,* [*498*](#_page498)

Гойя Ф. [117](#_page117), [282](#_page282), [298](#_page298), [*440*](#_page440)*,* [*442*](#_page442)

Головин А. Я. [148](#_page148), [172](#_page172), [180](#_page180), [199](#_page199), [204](#_page204), [205](#_page205), [207](#_page207), [211](#_page211), [212](#_page212), [219](#_page219), [225](#_page225), [230](#_page230) – [232](#_page232), [234](#_page234) – [236](#_page236), [238](#_page238) – [240](#_page240), [243](#_page243) – [246](#_page246), [256](#_page256), [257](#_page257), [259](#_page259), [267](#_page267) – [269](#_page269), [271](#_page271), [291](#_page291), [314](#_page314) – [316](#_page316), [318](#_page318), [319](#_page319), [321](#_page321), [322](#_page322), [330](#_page330), [333](#_page333), [337](#_page337), [340](#_page340), [342](#_page342), [347](#_page347), [348](#_page348), [350](#_page350) – [355](#_page355), [359](#_page359), [361](#_page361), [362](#_page362), [376](#_page376) – [379](#_page379), [*460*](#_page460)*,* [*462*](#_page462)*,* [*467*](#_page467)*,* [*468*](#_page468)*,* [*473*](#_page473)*,* [*474*](#_page474)*,* [*476*](#_page476)*,* [*477*](#_page477)*,* [*482*](#_page482)*,* [*491*](#_page491)*,* [*492*](#_page492)*,* [*496*](#_page496)

Голубев А. А. [90](#_page090), [162](#_page162), [164](#_page164), [289](#_page289), [*450*](#_page450)*,* [*462*](#_page462)*,* [*475*](#_page475)

Гольдони К. [294](#_page294), [*402*](#_page402)

Горева Е. П. [*400*](#_page400)

Гомер [*495*](#_page495)

Гонзаго П. [299](#_page299)

Горин-Горяинов Б. А. [281](#_page281), [292](#_page292), [314](#_page314), [363](#_page363), [367](#_page367), [369](#_page369), [370](#_page370), [373](#_page373), [*480*](#_page480)

Городецкий С. А. [102](#_page102), [*436*](#_page436)*,* [*472*](#_page472)

Горький М. [35](#_page035), [42](#_page042), [119](#_page119), [304](#_page304), [*403*](#_page403)*,* [*409*](#_page409)*,* [*411*](#_page411)*,* [*441*](#_page441)*,* [*475*](#_page475)

Готенрот Ф. [181](#_page181), [184](#_page184), [*468*](#_page468)

Готфрид Страсбурский [180](#_page180), [188](#_page188)

Гофман Э.‑Т.‑А. [286](#_page286), [373](#_page373), [375](#_page375), [389](#_page389), [390](#_page390), [392](#_page392), [*461*](#_page461)*,* [*472*](#_page472)

Гофмансталь Г. фон [48](#_page048), [112](#_page112) – [116](#_page116), [*269*](#_page269)*,* [*271*](#_page271)*,* [*272*](#_page272)*,* [*413*](#_page413)*,* [*439*](#_page439)*,* [*483*](#_page483)

Гоцци К. [282](#_page282), [286](#_page286), [294](#_page294), [*486*](#_page486)*,* [*487*](#_page487)

Грабарь И. Э. [126](#_page126)

Грассо Дж. [195](#_page195), [*471*](#_page471)

Грибоедов А. С. [7](#_page007), [8](#_page008), [43](#_page043), [272](#_page272), [*400*](#_page400)*,* [*411*](#_page411)

Григорович И. С. [383](#_page383)

Григорьев А. А. [322](#_page322), [329](#_page329), [*491*](#_page491)

Григорьев Б. Д. [*462*](#_page462)

Гриневская И. А. [*453*](#_page453)

Грипич А. Л. [*462*](#_page462)*,* [*463*](#_page463)

Грифцов Б. А. [*446*](#_page446)

Громов П. П. [*399*](#_page399)*,* [*417*](#_page417)*,* [*432*](#_page432)*,* [*434*](#_page434) – [*436*](#_page436)*,* [*441*](#_page441)*,* [*442*](#_page442)*,* [*450*](#_page450)

Грохольский В. П. [269](#_page269)

{509} Грузинский Д. Я. [100](#_page100), [109](#_page109), [110](#_page110), [112](#_page112)

Гумбольдт В. [392](#_page392)

Гуревич Л. Я. [173](#_page173), [179](#_page179), [279](#_page279), [298](#_page298), [299](#_page299), [330](#_page330), [*457*](#_page457)*,* [*466*](#_page466)*,* [*467*](#_page467)*,* [*470*](#_page470)*,* [*472*](#_page472)*,* [*474*](#_page474)*,* [*480*](#_page480)*,* [*485*](#_page485)*,* [*488*](#_page488)*,* [*489*](#_page489)*,* [*491*](#_page491)*,* [*492*](#_page492)

Гюго В. [272](#_page272), [273](#_page273), [396](#_page396)

Гюисманс Ш. [48](#_page048), [299](#_page299)

Давид Ж. [241](#_page241)

Давидовский К. А. [155](#_page155)

Давыдов В. Н. [104](#_page104), [245](#_page245), [292](#_page292), [336](#_page336), [*413*](#_page413)*,* [*455*](#_page455)*,* [*456*](#_page456)*,* [*489*](#_page489)*,* [*494*](#_page494)

Далматов В. П. [248](#_page248), [*400*](#_page400)*,* [*455*](#_page455)

Дальский М. В. [41](#_page041)

Данилевская М. А. [*261*](#_page261)*,* [*482*](#_page482)

Данилова М. К. [379](#_page379)

Д’Аннунцио Г. [65](#_page065), [272](#_page272), [275](#_page275), [276](#_page276), [279](#_page279), [289](#_page289), [*443*](#_page443)*,* [*457*](#_page457)*,* [*484*](#_page484)

Данте А. [165](#_page165), [241](#_page241), [242](#_page242)

Даргомыжский. А. С. [260](#_page260), [336](#_page336), [338](#_page338) – [344](#_page344), [351](#_page351), [*460*](#_page460)*,* [*495*](#_page495)*,* [*496*](#_page496)

Дебюро Ж. [294](#_page294)

Дебюсси К. [261](#_page261), [452](#_page452)

Дейкарханова Т. Х. [*462*](#_page462)

Делиб Л. [*475*](#_page475)

Де-Линь см. [Линский М.](#_Tosh0004178)

Дельна М. [241](#_page241), [*478*](#_page478)

Денисов В. И. [102](#_page102), [144](#_page144), [151](#_page151), [158](#_page158), [159](#_page159), [*419*](#_page419)*,* [*434*](#_page434)*,* [*437*](#_page437)*,* [*438*](#_page438)*,* [*443*](#_page443)*,* [*447*](#_page447)

Джотто [85](#_page085), [*446*](#_page446)

Дзюбинская Е. В. [296](#_page296), [299](#_page299)

Диккенс Ч. [*492*](#_page492)

Добролюбов Н. Г. [79](#_page079), [317](#_page317), [327](#_page327)

Добужинский М. В. [243](#_page243), [*461*](#_page461)*,* [*472*](#_page472)

Долгов Н. Н. [364](#_page364), [*492*](#_page492) – [*494*](#_page494)*,* [*498*](#_page498)

Домашева М. П. [245](#_page245), [308](#_page308), [309](#_page309), [333](#_page333)

Донаньи Э. [*471*](#_page471)

Доницетти Д. [476](#_page476)

Достоевский Ф. М. [73](#_page073), [98](#_page098), [165](#_page165), [213](#_page213), [218](#_page218), [274](#_page274), [369](#_page369), [475](#_page475)

Дризен Н. В. [334](#_page334), [*438*](#_page438)*,* [*483*](#_page483)

Дузе Э. [212](#_page212), [213](#_page213), [280](#_page280)

Дункан А. [301](#_page301)

Дымов О. И. [54](#_page054), [59](#_page059), [104](#_page104), [*421*](#_page421)

Дюма А. [29](#_page029)

Дюма А. (сын) [*400*](#_page400)

Дю Морье Д. [*440*](#_page440)

Дягилев. С. П. [229](#_page229), [230](#_page230), [380](#_page380) – [382](#_page382), [*452*](#_page452)*,* [*476*](#_page476)*,* [*502*](#_page502)

Евреинов Н. Н. [296](#_page296), [373](#_page373), [388](#_page388), [389](#_page389), [391](#_page391), [392](#_page392), [*427*](#_page427)*,* [*438*](#_page438)*,* [*453*](#_page453)*,* [*483*](#_page483)*,* [*505*](#_page505)

Еврипид [272](#_page272)

Егоров В. Е. [*477*](#_page477)

Ермоленко-Южина Н. С. [268](#_page268)

Ершов И. В. [177](#_page177), [178](#_page178), [182](#_page182), [189](#_page189), [209](#_page209), [467](#_page467)

Есипович А. П. [172](#_page172), [192](#_page192), [245](#_page245), [281](#_page281), [*456*](#_page456)

Жабровский М. А. [90](#_page090)

Жак-Далькроз Э. [370](#_page370), [*457*](#_page457)*,* [*475*](#_page475)

Жан Поль [375](#_page375)

Жаринцева Н. А. [149](#_page149), [447](#_page447)

Жарри А. [*420*](#_page420)

Желкевич Е. А. [385](#_page385)

Жирмунский В. М. [310](#_page310), [*465*](#_page465)*,* [*489*](#_page489)

Жирмунский М. М. [*489*](#_page489)

Жироде А.‑Л. [241](#_page241)

Жуанвиль Ж. [273](#_page273)

Жулев Г. Н. [374](#_page374)

Жулева Е. Н. [316](#_page316)

Заварзина К. А. [21](#_page021), [39](#_page039)

Загаров А. Л. [44](#_page044), [60](#_page060), [*401*](#_page401)*,* [*480*](#_page480)

Закушняк А. Я. [151](#_page151), [162](#_page162), [164](#_page164), [*448*](#_page448)*,* [*450*](#_page450)

Збруева Е. И. [224](#_page224), [225](#_page225), [*477*](#_page477)

Зеон [*481*](#_page481)*,* [*482*](#_page482)

Зигфрид см. [Старк Э. А.](#_Tosh0004179)

Зин Л. (З. Д. Львовский) [304](#_page304), [*487*](#_page487)

Зиновьева-Аннибал Л. Д. [391](#_page391), [*486*](#_page486)

Зноско-Боровский Е. А. [192](#_page192), [222](#_page222), [284](#_page284), [*457*](#_page457)*,* [*458*](#_page458)*,* [*470*](#_page470)*,* [*471*](#_page471)*,* [*474*](#_page474)*,* [*486*](#_page486)

Золотев [*411*](#_page411)

Золя Э. [56](#_page056)

Зонов А. П. [40](#_page040), [48](#_page048), [*401*](#_page401)*,* [*450*](#_page450)*,* [*458*](#_page458)*,* [*467*](#_page467)

Зудерман Г. [35](#_page035), [42](#_page042), [43](#_page043), [105](#_page105), [*409*](#_page409)*,* [*415*](#_page415)

{510} Ибсен Г. [16](#_page016), [32](#_page032), [35](#_page035), [38](#_page038), [42](#_page042), [43](#_page043), [46](#_page046) – [48](#_page048), [51](#_page051) – [54](#_page054), [57](#_page057), [61](#_page061) – [66](#_page066), [68](#_page068), [69](#_page069), [79](#_page079), [80](#_page080), [82](#_page082), [87](#_page087), [103](#_page103), [106](#_page106), [107](#_page107), [109](#_page109), [110](#_page110), [112](#_page112), [119](#_page119), [128](#_page128), [129](#_page129), [165](#_page165), [173](#_page173), [281](#_page281), [326](#_page326), [386](#_page386), [*409*](#_page409)*,* [*411*](#_page411)*,* [*412*](#_page412)*,* [*415*](#_page415)*,* [*419*](#_page419) – [*422*](#_page422)*,* [*425*](#_page425)*,* [*428*](#_page428)*,* [*429*](#_page429)*,* [*432*](#_page432)*,* [*434*](#_page434)*,* [*437*](#_page437)*,* [*438*](#_page438)*,* [*443*](#_page443)*,* [*444*](#_page444)*,* [*448*](#_page448)

Иванов Вяч. И. [47](#_page047), [82](#_page082), [197](#_page197), [253](#_page253), [*414*](#_page414)*,* [*416*](#_page416)*,* [*418*](#_page418)*,* [*420*](#_page420)*,* [*421*](#_page421)*,* [*434*](#_page434)*,* [*436*](#_page436)*,* [*486*](#_page486)

Иванов-Козельский М. Т. [*400*](#_page400)

Иванова Е. А. [379](#_page379)

Иванова-Шварсалон В. К. [197](#_page197)

Игнатов И. Н. [392](#_page392), [*406*](#_page406)*,* [*407*](#_page407)*,* [*505*](#_page505)

Игнатов С. С. [389](#_page389), [*465*](#_page465)

Измайлов А. А. см. [Смоленский](#_Tosh0004180)

Илдебрандо де Парма [278](#_page278)

Ильяшенко Л. С. [296](#_page296), [305](#_page305)

Именитов В. Р. [*410*](#_page410)

Инкижинов В. И. [*462*](#_page462)

Иолшина В. Г. [114](#_page114), [116](#_page116)

Казанский В. А. [109](#_page109), [*438*](#_page438)*,* [*464*](#_page464)

Казарин Н. М. [200](#_page200)

Казароза Б. Г. [222](#_page222), [*475*](#_page475)

Калинин В. М. [269](#_page269), [341](#_page341)

Калло Ж. [251](#_page251), [390](#_page390)

Кальдерон П. [48](#_page048), [165](#_page165), [192](#_page192) – [195](#_page195), [250](#_page250), [253](#_page253), [310](#_page310) – [312](#_page312), [*455*](#_page455)*,* [*479*](#_page479)*,* [*486*](#_page486)*,* [*489*](#_page489)

Калцабиджи Р. [238](#_page238)

Канин А. И. [44](#_page044)

Карамазов Л. [443](#_page443)

Каратыгин В. Г. [259](#_page259), [260](#_page260), [339](#_page339), [*459*](#_page459)*,* [*460*](#_page460)*,* [*470*](#_page470)*,* [*478*](#_page478)*,* [*481*](#_page481)*,* [*482*](#_page482)*,* [*492*](#_page492)

Карпов Е. П. [*500*](#_page500)

Карсавина Т. П. [293](#_page293)

Касторский В. И. [178](#_page178), [189](#_page189), [225](#_page225)

Качалов В. И. [*403*](#_page403)*,* [*404*](#_page404)

Каченовская Н. К. [268](#_page268)

Кичеев П. И. [*407*](#_page407)

Клингер М. [*469*](#_page469)

Клодель П. [*486*](#_page486)

Книппер О. Л. [18](#_page018), [*401*](#_page401)*,* [*403*](#_page403) – [*405*](#_page405)*,* [*407*](#_page407)

Княжнин В. Н. [197](#_page197), [*465*](#_page465)

Коваленко М. В. [268](#_page268)

Коваленская Н. Г. [192](#_page192), [201](#_page201), [292](#_page292), [335](#_page335), [357](#_page357), [*445*](#_page445)*,* [*456*](#_page456)*,* [*489*](#_page489)

Козаченко Г. А. [*482*](#_page482)

Коленда В. К. [131](#_page131), [145](#_page145), [*431*](#_page431)*,* [*440*](#_page440)

Колпакчи Л. В. [*305*](#_page305)*,* [*487*](#_page487)

Комиссаржевская В. Ф. [61](#_page061) – [66](#_page066), [71](#_page071), [74](#_page074), [76](#_page076) – [80](#_page080), [85](#_page085), [88](#_page088), [89](#_page089), [91](#_page091), [101](#_page101), [102](#_page102), [104](#_page104), [106](#_page106), [110](#_page110), [111](#_page111), [113](#_page113), [116](#_page116), [134](#_page134) – [137](#_page137), [140](#_page140), [141](#_page141), [159](#_page159), [160](#_page160), [162](#_page162), [164](#_page164), [170](#_page170) – [172](#_page172), [198](#_page198), [387](#_page387), [*420*](#_page420)*,* [*421*](#_page421)*,* [*426*](#_page426)*,* [*427*](#_page427)*,* [*431*](#_page431)*,* [*432*](#_page432)*,* [*434*](#_page434)*,* [*437*](#_page437) – [*439*](#_page439)*,* [*442*](#_page442)*,* [*444*](#_page444)*,* [*445*](#_page445)*,* [*448*](#_page448)*,* [*449*](#_page449)*,* [*451*](#_page451) – [*454*](#_page454)*,* [*458*](#_page458)*,* [*478*](#_page478)*,* [*505*](#_page505)

Комиссаржевский Ф. Ф. [114](#_page114), [146](#_page146), [*427*](#_page427)*,* [*431*](#_page431)*,* [*439*](#_page439)*,* [*449*](#_page449)*,* [*452*](#_page452)*,* [*453*](#_page453)*,* [*505*](#_page505)

Конради П. П. [114](#_page114)*,* [*439*](#_page439)

Константинов А. А. [291](#_page291)

Коптяев А. Л. [175](#_page175), [336](#_page336), [*459*](#_page459)*,* [*467*](#_page467)*,* [*469*](#_page469)*,* [*476*](#_page476)*,* [*477*](#_page477)*,* [*482*](#_page482)*,* [*495*](#_page495)

Корнилов А. [330](#_page330)

Коровин К. А. [243](#_page243), [246](#_page246), [249](#_page249)

Корчагина-Александровская Е. П. [319](#_page319), [324](#_page324), [366](#_page366), [370](#_page370), [379](#_page379)

Косминский А. А. [7](#_page007), [*401*](#_page401)

Костромской Н. Ф. [21](#_page021), [44](#_page044)

Котарбинский В. [244](#_page244), [*478*](#_page478)

Коутс А. К. [226](#_page226), [268](#_page268), [269](#_page269), [383](#_page383), [*477*](#_page477)

Кошеверов А. С. [20](#_page020), [21](#_page021), [24](#_page024), [25](#_page025), [28](#_page028), [34](#_page034), [47](#_page047), [*404*](#_page404)*,* [*408*](#_page408)*,* [*410*](#_page410)*,* [*411*](#_page411)

Крамов А. Г. [*462*](#_page462)

Крамской И. Н. [393](#_page393)

Крейслер Ф. [232](#_page232)

Кроммелинк Ф. [*420*](#_page420)

Крупенекий А. Д. [180](#_page180), [185](#_page185)

Кручинин [53](#_page053)

Крылов И. А. [222](#_page222), [*475*](#_page475)

Крымский Л. М. [6](#_page006)

Крэг Э.‑Г. [280](#_page280), [318](#_page318), [325](#_page325), [387](#_page387), [388](#_page388), [391](#_page391), [392](#_page392), [*418*](#_page418)*,* [*464*](#_page464)*,* [*492*](#_page492)*,* [*505*](#_page505)

Крюковский А. Ф. [371](#_page371)

Кугель А. Р. (Homo novus) [67](#_page067), [96](#_page096), [324](#_page324), [370](#_page370), [*427*](#_page427) – [*431*](#_page431)*,* [*434*](#_page434)*,* [*435*](#_page435)*,* [*437*](#_page437)*,* [*447*](#_page447)*,* [*450*](#_page450)*,* [*451*](#_page451)*,* [*453*](#_page453)*,* [*457*](#_page457)*,* [*472*](#_page472) – [*474*](#_page474)*,* [*480*](#_page480)*,* [*485*](#_page485)*,* [*490*](#_page490)*,* [*492*](#_page492)*,* [*493*](#_page493)*,* [*497*](#_page497)*,* [*500*](#_page500)*,* [*505*](#_page505)

{511} Кузмин М. А. [139](#_page139), [146](#_page146), [190](#_page190), [197](#_page197), [199](#_page199), [222](#_page222), [360](#_page360), [377](#_page377), [*441*](#_page441)*,* [*457*](#_page457)*,* [*461*](#_page461)*,* [*465*](#_page465)*,* [*474*](#_page474)*,* [*475*](#_page475)*,* [*478*](#_page478)*,* [*485*](#_page485)*,* [*500*](#_page500)*,* [*501*](#_page501)

Кузмин-Караваев К. К. см. [Тверской К. К.](#_Tosh0004181)

Кузьмин В. С. [*503*](#_page503)

Кузнецов П. В. [*445*](#_page445)

Кузнецова М. Н. [236](#_page236), [239](#_page239)

Кульбин Н. И. [250](#_page250) – [252](#_page252), [*479*](#_page479)

Куперен Ф. [232](#_page232)

Курзнер П. Я. [338](#_page338), [341](#_page341), [343](#_page343), [347](#_page347), [383](#_page383)

Кюи Ц. А. [*468*](#_page468)*,* [*495*](#_page495)

Лаврентьев А. Н. [334](#_page334), [357](#_page357), [375](#_page375), [*493*](#_page493)

Ладов В. см. [Фролов В. К.](#_Tosh0004182)

Лазарев Ф. К. [*21*](#_page021)*,* [*408*](#_page408)

Лазаревский Б. А. [*409*](#_page409)

Ландовская В. [232](#_page232)

Ланина Т. В. [6](#_page006)

Лансере Е. Е. [149](#_page149), [243](#_page243)

Ланская Н. М. [268](#_page268)

Лапицкий И. М. [*495*](#_page495)

Латник см. [Брюсов В. Я.](#_Tosh0004174)

Лебедев Н. В. [313](#_page313), [490](#_page490)

Лебединский И. А. [90](#_page090), [112](#_page112), [*438*](#_page438)

Левинсон А. Я. [272](#_page272), [384](#_page384), [386](#_page386), [*457*](#_page457)*,* [*472*](#_page472)*,* [*474*](#_page474)*,* [*483*](#_page483)*,* [*484*](#_page484)*,* [*502*](#_page502) – [*505*](#_page505)

Лемох К. В. [103](#_page103), [*437*](#_page437)

Ленау Н. [336](#_page336)

Ленский А. П. [*411*](#_page411)

Ленский Влад. [25](#_page025), [*409*](#_page409)*,* [*410*](#_page410)

Леонардо да Винчи [325](#_page325), [*440*](#_page440)*,* [*474*](#_page474)

Леонидов Л. М. [213](#_page213)

Леонковалло Р. [*482*](#_page482)

Лермонтов М. Ю. [291](#_page291) – [293](#_page293), [352](#_page352), [353](#_page353), [355](#_page355), [358](#_page358) – [363](#_page363), [391](#_page391), [*400*](#_page400)*,* [*455*](#_page455)*,* [*497*](#_page497)*,* [*498*](#_page498)

Лерский И. В. [*172*](#_page172), [281](#_page281),[*480*](#_page480)

Лесков Н. С. [114](#_page114)

Леспинас К. [238](#_page238)

Лессинг Г. [352](#_page352)

Летурно Ш. [392](#_page392)

Лешков П. И. [256](#_page256), [320](#_page320), [324](#_page324), [332](#_page332), [*456*](#_page456)*,* [*480*](#_page480)

Лилина М. П. [247](#_page247), [*404*](#_page404)

Линский М. [*21*](#_page021)*,* [*410*](#_page410)

Липковская Л. Я. [236](#_page236), [239](#_page239)

Л. К. см. [Колпакчи Л. В.](#_Tosh0004183)

Лист Ф. [263](#_page263)

Лонги П. [359](#_page359), [*498*](#_page498)

Луначарский А. В. [*466*](#_page466)*,* [*480*](#_page480)*,* [*484*](#_page484)*,* [*503*](#_page503)*,* [*504*](#_page504)

Львовский З. Д. [487](#_page487)

Любош А. С. [89](#_page089), [110](#_page110), [114](#_page114), [116](#_page116)

Люнье-По О. [*420*](#_page420)

Лядов А. К. [76](#_page076), [83](#_page083), [142](#_page142)

Мазуркевич В. А. [*488*](#_page488)

Маковский В. Е. [*103*](#_page103)*,* [*437*](#_page437)

Маковский С. К. [*500*](#_page500)

Макс Э. де [278](#_page278)

Малевинский А. Ф. [307](#_page307)

Малевич К. С. [385](#_page385), [*503*](#_page503)

Малиновская Е. К. [*408*](#_page408)

Малков Н. П. [380](#_page380), [*502*](#_page502)

Малько Н. А. [338](#_page338), [340](#_page340) – [342](#_page342), [346](#_page346), [350](#_page350)

Малютин [219](#_page219), [336](#_page336)

Манн Г. [*448*](#_page448)

Манн Т. [*448*](#_page448)

Маныкин-Невструев Н. А. [*453*](#_page453)

Маринетти Ф. [384](#_page384)

Мариотт Э. [*405*](#_page405)

Маркович М. Э. [189](#_page189)

Марков П. А. [*471*](#_page471)

Мартынов А. Е. [96](#_page096)

Маршева Е. А. [*462*](#_page462)

Масканья П. [*482*](#_page482)

Матвеев А. Т. [*503*](#_page503)

Маяковский В. В. [384](#_page384), [385](#_page385), [*502*](#_page502) – [*504*](#_page504)

Мгебров А. А. [*462*](#_page462)*,* [*478*](#_page478)

Медведев П. М. [316](#_page316)

Мейербер Дж. [*271*](#_page271)*,* [*476*](#_page476)

Мейерхольд Ф. Э. [*401*](#_page401)

Мельгунова Е. П. [44](#_page044)

Мемлинг Х. [142](#_page142), [446](#_page446)

Мендельсон Ф. [263](#_page263), [*411*](#_page411)

Менцель А. [227](#_page227)

Мервольф Р. И. [376](#_page376), [*501*](#_page501)

Мережковский Д. С. [330](#_page330) – [332](#_page332), [*416*](#_page416)*,* [*480*](#_page480)*,* [*492*](#_page492)*,* [*493*](#_page493)

{512} Метерлинк М. [34](#_page034), [35](#_page035), [46](#_page046) – [52](#_page052), [54](#_page054) – [58](#_page058), [65](#_page065), [75](#_page075), [76](#_page076), [82](#_page082), [83](#_page083), [90](#_page090), [96](#_page096) – [100](#_page100), [103](#_page103), [122](#_page122), [134](#_page134), [135](#_page135), [138](#_page138), [141](#_page141), [142](#_page142), [151](#_page151), [156](#_page156), [157](#_page157), [159](#_page159), [163](#_page163), [164](#_page164), [326](#_page326), [386](#_page386), [*403*](#_page403)*,* [*410*](#_page410) – [*415*](#_page415)*,* [*419*](#_page419)*,* [*420*](#_page420)*,* [*424*](#_page424)*–* [*426*](#_page426)*,* [*430*](#_page430)*,* [*432*](#_page432)*,* [*435*](#_page435)*,* [*441*](#_page441)*,* [*443*](#_page443) – [*445*](#_page445)*,* [*449*](#_page449)*,* [*450*](#_page450)*,* [*477*](#_page477)*,* [*486*](#_page486)

Микельанджело Б. [241](#_page241)

Миклашевский К. М. [*465*](#_page465)

Милиоти В. Д. [65](#_page065), [127](#_page127)

Мильтон Д. [*490*](#_page490)

Минаев Д. Д. [373](#_page373)

Мирбо О. [35](#_page035)

Митусов С. С. [381](#_page381), [*502*](#_page502)

Михайлов Ал. [290](#_page290)

Михайлов М. А. [28](#_page028), [31](#_page031), [37](#_page037)

Мичурина-Самойлова В. А. [*455*](#_page455)

Можарова Н. С. [324](#_page324), [333](#_page333)

Мольер Ж.‑Б. [111](#_page111), [199](#_page199), [201](#_page201), [205](#_page205), [207](#_page207) – [209](#_page209), [212](#_page212), [214](#_page214), [215](#_page215), [218](#_page218), [220](#_page220), [231](#_page231), [290](#_page290), [294](#_page294), [325](#_page325), [352](#_page352), [*452*](#_page452)*,* [*455*](#_page455)

Монте П. [*502*](#_page502)

Мопассан Г. де [74](#_page074)

Морозов С. Т. [*404*](#_page404)

Москвин И. М. [18](#_page018), [247](#_page247), [*402*](#_page402)*,* [*407*](#_page407)

Моттль Ф. [190](#_page190), [*470*](#_page470)

Моцарт В.‑А. [307](#_page307), [336](#_page336)

Мочалов П. С. [96](#_page096)

Мунт Е. М. [21](#_page021), [31](#_page031), [34](#_page034), [36](#_page036), [38](#_page038) – [40](#_page040), [44](#_page044), [54](#_page054), [63](#_page063), [66](#_page066), [119](#_page119), [151](#_page151), [155](#_page155), [*401*](#_page401)*,* [*404*](#_page404)*,* [*408*](#_page408)*,* [*422*](#_page422)*,* [*426*](#_page426)*,* [*448*](#_page448)

Мунт О. М. [*401*](#_page401)

Мур [*446*](#_page446)

Мусатова М. В. [21](#_page021)

Мусоргский М. П. [222](#_page222), [224](#_page224), [227](#_page227), [231](#_page231), [237](#_page237), [265](#_page265)

Мясоедов Г. Г. [103](#_page103), [*437*](#_page437)

Надеждин С. М. [*471*](#_page471)

Найденов С. А. [35](#_page035), [42](#_page042), [43](#_page043), [104](#_page104), [456](#_page456), [*480*](#_page480)

Направник Э. Ф. [177](#_page177), [189](#_page189), [240](#_page240)

Нарбекова О. П. [21](#_page021), [36](#_page036), [40](#_page040), [44](#_page044), [54](#_page054), [58](#_page058), [60](#_page060), [*408*](#_page408)*,* [*422*](#_page422)

Нароков М. С. [56](#_page056) – [58](#_page058), [60](#_page060)

Нелидов А. Л. [31](#_page031), [35](#_page035), [44](#_page044), [54](#_page054), [173](#_page173), [422](#_page422)

Немирова-Ральф А. А. [335](#_page335)

Немирович-Данченко Вл. И. [48](#_page048), [151](#_page151), [*401*](#_page401) – [*403*](#_page403)*,* [*405*](#_page405)*,* [*407*](#_page407)*,* [*417*](#_page417)*,* [*452*](#_page452)*,* [*471*](#_page471)*,* [*475*](#_page475)

Нестеров М. В. [125](#_page125), [393](#_page393)

Нижинский В. Ф. [360](#_page360)

Николаева Е. Н. [268](#_page268)

Никонов Б. П. [*457*](#_page457)*,* [*499*](#_page499)*,* [*501*](#_page501)

Никонов Д. [*482*](#_page482)

Ницше Ф. [102](#_page102), [138](#_page138), [142](#_page142), [173](#_page173), [*402*](#_page402)*,* [*465*](#_page465)

Новалис Ф. [435](#_page435)

Новгородцев [385](#_page385)

Новерр Ж.‑Ж. [*484*](#_page484)

Новинский А. Ф. [333](#_page333)

Нотман Г. Ф. [295](#_page295), [299](#_page299), [305](#_page305)

Овидий [165](#_page165)

Озаровский Ю. Э. [201](#_page201), [205](#_page205), [207](#_page207), [*455*](#_page455)*,* [*489*](#_page489)

Омега (Ф. В. Трозинер) [365](#_page365), [*457*](#_page457)*,* [*480*](#_page480)*,* [*488*](#_page488)*,* [*490*](#_page490)*,* [*493*](#_page493)*,* [*499*](#_page499)*,* [*500*](#_page500)

Онегин (А. Ф. Отто) [293](#_page293), [457](#_page457)

Оноре д’Юрфэ [273](#_page273)

Осипов (Абельсон) И. О. [255](#_page255), [316](#_page316), [*457*](#_page457)*,* [*466*](#_page466)*,* [*479*](#_page479)*,* [*491*](#_page491)

Островский А. Н. [8](#_page008), [9](#_page009), [21](#_page021), [35](#_page035), [42](#_page042), [43](#_page043), [61](#_page061), [70](#_page070), [79](#_page079), [96](#_page096), [148](#_page148), [297](#_page297), [314](#_page314) – [318](#_page318), [320](#_page320) – [322](#_page322), [324](#_page324), [326](#_page326), [328](#_page328), [329](#_page329), [364](#_page364), [391](#_page391), [*400*](#_page400)*,* [*406*](#_page406)*,* [*411*](#_page411)*,* [*455*](#_page455)*,* [*491*](#_page491)

Острожский (Гогель) К. С. [367](#_page367), [*500*](#_page500)

Павлинова В. П. [338](#_page338), [341](#_page341), [343](#_page343)

Павлов Н. Л. [202](#_page202)

Павлова А. П. [148](#_page148)

Панина В. В. [225](#_page225), [268](#_page268), [383](#_page383)

Пантелеев А. П. [379](#_page379)

Певцов И. Н. [36](#_page036), [40](#_page040), [42](#_page042), [44](#_page044), [*408*](#_page408) – [*410*](#_page410)

Пеладан Ж. [47](#_page047)

Пергамент О. [*427*](#_page427)

Петрарка Ф. [165](#_page165)

Петренко Е. Ф. [225](#_page225), [268](#_page268)

{513} Петров Н. В. (Коля Петер) [222](#_page222), [*461*](#_page461)*,* [*471*](#_page471)

Петровский А. П. [247](#_page247), [248](#_page248), [308](#_page308), [309](#_page309)

Пикассо П. [*472*](#_page472)

Пинеро А. [279](#_page279), [280](#_page280),

По Э. [165](#_page165), [*410*](#_page410)*,* [*472*](#_page472)

Поземковский Г. М. [383](#_page383)

Поллак Б. В. [*462*](#_page462)

Поляков С. А. [*414*](#_page414)

Полякова Е. И. [*418*](#_page418)

Попов Н. А. [170](#_page170), [*452*](#_page452)

Попов С. А. [*417*](#_page417)

Попова Е. И. [268](#_page268), [346](#_page346)

Потапенко И. Н. [35](#_page035), [42](#_page042), [43](#_page043), [256](#_page256)

Потапова Н. А. [6](#_page006)

Потемкин П. П. [190](#_page190), [199](#_page199), [*472*](#_page472)

Потоцкая М. А. [172](#_page172), [174](#_page174), [*465*](#_page465)

Преображенский С. И. [341](#_page341)

Пресняков В. И. [*471*](#_page471)*,* [*475*](#_page475)*,* [*481*](#_page481)

Пронин Б. К. [47](#_page047), [*423*](#_page423)*,* [*461*](#_page461)*,* [*462*](#_page462)*,* [*4*](#_page004)

Прохорова М. В. [192](#_page192), [309](#_page309)

Прюдон П. [241](#_page241)

Пуссен Н. [244](#_page244)

Пуччини Дж. [*482*](#_page482)

Пушкин А. С. [205](#_page205), [226](#_page226), [227](#_page227), [284](#_page284), [326](#_page326), [336](#_page336), [337](#_page337), [342](#_page342) – [344](#_page344), [*452*](#_page452)*,* [*460*](#_page460)*,* [*485*](#_page485)*,* [*495*](#_page495)*,* [*496*](#_page496)

Пшибышевский Ст. [32](#_page032) – [35](#_page035), [39](#_page039), [40](#_page040), [42](#_page042), [43](#_page043), [47](#_page047), [101](#_page101), [102](#_page102), [133](#_page133), [134](#_page134), [141](#_page141), [142](#_page142), [145](#_page145), [166](#_page166), [327](#_page327), [*409*](#_page409)*,* [*411*](#_page411) – [*415*](#_page415)*,* [*425*](#_page425)*,* [*434*](#_page434)*,* [*442*](#_page442)*,* [*443*](#_page443)*,* [*445*](#_page445)*,* [*446*](#_page446)

Пяст В. А. [*197*](#_page197)*,* [*465*](#_page465)*,* [*471*](#_page471)

Ра О. [*461*](#_page461)

Рабинович И. Я. [333](#_page333), [*493*](#_page493)*,* [*494*](#_page494)

Радлов С. Э. [*462*](#_page462)*,* [*465*](#_page465)

Ракитин Ю. Л. [58](#_page058)

Рамо Ж. [205](#_page205), [232](#_page232), [307](#_page307)

Расатов С. С. [*401*](#_page401)

Расине А. [181](#_page181), [*468*](#_page468)

Ратов С. М. [316](#_page316)

Рафаэль С. [241](#_page241), [242](#_page242), [*452*](#_page452)

Рачковская В. А. [201](#_page201), [205](#_page205)

Рашевская Н. С. [309](#_page309), [*456*](#_page456)

Рашильд В.‑М. [48](#_page048)

Рейнхардт М. [311](#_page311), [318](#_page318), [387](#_page387), [*448*](#_page448)

Ремизов А. М. [32](#_page032), [33](#_page033), [48](#_page048), [390](#_page390), [*413*](#_page413)*,* [*414*](#_page414)*,* [*472*](#_page472)*,* [*486*](#_page486)

Ремизов С. М. [32](#_page032)

Реньяр Ж. [352](#_page352)

Репман В. Э. [47](#_page047)

Рерих Н. К. [243](#_page243)

Решимов Ф. Г. [42](#_page042), [44](#_page044)

Римский-Корсаков А. Н. [343](#_page343), [359](#_page359), [*495*](#_page495)

Римский-Корсаков Н. А. [264](#_page264), [267](#_page267), [340](#_page340), [383](#_page383), [*495*](#_page495)*,* [*502*](#_page502)

Риттер А. [263](#_page263)

Родэ А. [*414*](#_page414)

Рокотов В. А. [31](#_page031)

Роксанова М. Л. [12](#_page012), [*405*](#_page405)

Романов Б. Г. [293](#_page293)

Росси Э. [212](#_page212)

Россов Н. П. [*400*](#_page400)*,* [*412*](#_page412)

Россовский Н. А. [*473*](#_page473)

Ростиславов А. А. [*428*](#_page428)*,* [*447*](#_page447)

Ростова Н. В. [308](#_page308), [309](#_page309), [315](#_page315), [319](#_page319), [323](#_page323), [328](#_page328)

Рощина-Инсарова Е. Н. [280](#_page280), [308](#_page308), [309](#_page309), [313](#_page313), [315](#_page315), [319](#_page319), [323](#_page323), [328](#_page328), [333](#_page333), [357](#_page357), [363](#_page363), [*456*](#_page456)*,* [*485*](#_page485)*,* [*488*](#_page488)*,* [*490*](#_page490) – [*493*](#_page493)

Рубинштейн А. Г. [212](#_page212)

Рубинштейн И. Л. [278](#_page278), [*484*](#_page484)

Рудин И. [*406*](#_page406)*,* [*409*](#_page409)

Руцин Л. А. [31](#_page031)

Рудницкий К. Л. [*409*](#_page409)*,* [*432*](#_page432)*,* [*434*](#_page434)*,* [*437*](#_page437)*,* [*440*](#_page440)*,* [*449*](#_page449)*,* [*484*](#_page484)

Руше Ж. [*484*](#_page484)

Рыбакова Ю. П. [*445*](#_page445)*,* [*451*](#_page451)

Рыков А. В. [306](#_page306)

Рышков В. А. [256](#_page256)

Рясенцов Вл. А. [*401*](#_page401)

Рясенцов В. А. [*401*](#_page401)

Савина М. Г. [148](#_page148), [249](#_page249), [308](#_page308), [309](#_page309), [316](#_page316), [*447*](#_page447)*,* [*455*](#_page455)*,* [*456*](#_page456)*,* [*476*](#_page476)

Савинков Н. Е. [*408*](#_page408)

Савицкая М. Г. [*401*](#_page401)

Сазонов М. Н. [31](#_page031), [365](#_page365)

{514} Салтыков-Щедрин М. Е. [364](#_page364), [367](#_page367)

Сальвини Т. [213](#_page213)

Самарова М. Л. [18](#_page018), [407](#_page407)

Самойлов В. В. [334](#_page334)

Самокиш-Судаковская Е. П. [359](#_page359), [*498*](#_page498)

Санин А. А. [18](#_page018), [170](#_page170), [230](#_page230), [*404*](#_page404)*,* [*407*](#_page407)*,* [*476*](#_page476)*,* [*502*](#_page502)

Сапунов Н. Н. [47](#_page047), [49](#_page049), [64](#_page064), [65](#_page065), [127](#_page127), [146](#_page146), [243](#_page243), [*419*](#_page419)*,* [*428*](#_page428)*,* [*429*](#_page429)*,* [*435*](#_page435)*,* [*445*](#_page445)*,* [*461*](#_page461)*,* [*471*](#_page471)*,* [*479*](#_page479)

Сарьян М. С. [*445*](#_page445)

Сац И. А. [48](#_page048), [49](#_page049), [*418*](#_page418)*,* [*423*](#_page423)

Севастьянов В. С. [225](#_page225)

Сервантес М. [250](#_page250), [297](#_page297), [298](#_page298), [300](#_page300), [303](#_page303), [307](#_page307), [455](#_page455)

Серебряков К. Т. [225](#_page225)

Серов А. Н. [260](#_page260), [*477*](#_page477)

Симанович М. [*473*](#_page473)

Симон Л. [334](#_page334)

Скарская Н. Ф. [*491*](#_page491)

Скриб Э. [271](#_page271)

Скрябин А. Н. [299](#_page299), [383](#_page383), [390](#_page390)

Славина М. А. [268](#_page268), [271](#_page271)

Слонимская Ю. Л. [*457*](#_page457)

Смирнов А. А. [*468*](#_page468)*,* [*473*](#_page473)

Смирнов А. В. [186](#_page186), [189](#_page189), [*469*](#_page469)

Смирнова А. В. [*462*](#_page462)

Смоленский (А. А. Измайлов) [87](#_page087), [98](#_page098), [110](#_page110), [160](#_page160), [281](#_page281), [290](#_page290), [*434*](#_page434)*,* [*435*](#_page435)*,* [*438*](#_page438) – [*440*](#_page440)*,* [*447*](#_page447)*,* [*450*](#_page450)*,* [*457*](#_page457)*,* [*485*](#_page485)*,* [*488*](#_page488)

Смолич Н. В. [308](#_page308), [309](#_page309)

Снегирев Б. М. [21](#_page021), [31](#_page031), [39](#_page039), [44](#_page044), [54](#_page054), [58](#_page058), [*401*](#_page401)*,* [*408*](#_page408)

Собинов Л. В. [236](#_page236), [239](#_page239)

Соболев Ю. В. [*291*](#_page291)*,* [*426*](#_page426)*,* [*486*](#_page486)*,* [*487*](#_page487)

Соловьев В. Н. [293](#_page293), [296](#_page296), [303](#_page303), [306](#_page306), [314](#_page314), [352](#_page352), [375](#_page375), [387](#_page387), [*458*](#_page458)*,* [*464*](#_page464)*,* [*465*](#_page465)*,* [*470*](#_page470)*,* [*475*](#_page475)*,* [*479*](#_page479)*,* [*486*](#_page486)*,* [*487*](#_page487)*,* [*491*](#_page491)*,* [*497*](#_page497)*,* [*500*](#_page500)*,* [*502*](#_page502)*,* [*503*](#_page503)*,* [*505*](#_page505)

Соловьев В. С. [*434*](#_page434)*,* [*442*](#_page442)

Сологуб Ф. К. [151](#_page151), [165](#_page165), [166](#_page166), [168](#_page168), [255](#_page255), [*450*](#_page450)*,* [*451*](#_page451)*,* [*461*](#_page461)*,* [*465*](#_page465)*,* [*472*](#_page472)*,* [*480*](#_page480)

Сомов К. А. [70](#_page070), [110](#_page110), [209](#_page209), [210](#_page210)

Сомов М. П. [83](#_page083)

Софокл [46](#_page046), [272](#_page272), [*406*](#_page406)*,* [*479*](#_page479)

Сперанская Х. М. [31](#_page031)

Станиславский К. С. [33](#_page033), [34](#_page034), [38](#_page038), [47](#_page047) – [50](#_page050), [67](#_page067), [68](#_page068), [71](#_page071), [73](#_page073), [78](#_page078), [79](#_page079), [82](#_page082), [136](#_page136), [151](#_page151), [170](#_page170), [207](#_page207), [270](#_page270), [326](#_page326), [328](#_page328), [*401*](#_page401) – [*406*](#_page406)*,* [*408*](#_page408)*,* [*413*](#_page413)*,* [*416*](#_page416) – [*418*](#_page418)*,* [*429*](#_page429)*,* [*452*](#_page452)*,* [*466*](#_page466)*,* [*471*](#_page471)*,* [*472*](#_page472)*,* [*474*](#_page474)*,* [*477*](#_page477)*,* [*496*](#_page496)

Станкович Н. В. [330](#_page330), [331](#_page331)

Старик см. [Эфрос Н. Е.](#_Tosh0004184)

Старк Э. А. [106](#_page106), [302](#_page302), [320](#_page320), [361](#_page361), [*428*](#_page428)*,* [*432*](#_page432)*,* [*437*](#_page437)*,* [*438*](#_page438)*,* [*453*](#_page453)*,* [*485*](#_page485)*,* [*489*](#_page489)*,* [*492*](#_page492)*,* [*494*](#_page494)*,* [*497*](#_page497)*,* [*498*](#_page498)

Стахова В. С. [281](#_page281)

Стеллецкий Д. С. [243](#_page243)

Степанова Е. А. [268](#_page268)

Степная Е. А. [31](#_page031), [37](#_page037)

Стравинская И. А. [281](#_page281)

Стравинский И. Ф. [299](#_page299), [380](#_page380) – [382](#_page382), [*460*](#_page460)*,* [*461*](#_page461)*,* [*502*](#_page502)

Стрепетова П. А. [*80*](#_page080)*,* [*476*](#_page476)

Стриндберг А. [48](#_page048), [54](#_page054), [56](#_page056), [57](#_page057), [250](#_page250), [252](#_page252), [*413*](#_page413)*,* [*479*](#_page479)

Студенцов Е. П. [357](#_page357), [363](#_page363), [*456*](#_page456)

Суворин А. С. [222](#_page222), [371](#_page371), [*460*](#_page460)*,* [*475*](#_page475)

Судейкин С. Ю. [47](#_page047), [49](#_page049), [76](#_page076), [142](#_page142), [197](#_page197), [222](#_page222), [253](#_page253), [*419*](#_page419)*,* [*431*](#_page431)*,* [*445*](#_page445)*,* [*461*](#_page461)*,* [*462*](#_page462)

Судьбинин И. И. [365](#_page365)

Суреньянц В. Я. [*437*](#_page437)

Суриков В. И. [227](#_page227)

Сухово-Кобылин А. В. [333](#_page333), [364](#_page364) – [373](#_page373), [375](#_page375), [*458*](#_page458)*,* [*493*](#_page493)*,* [*494*](#_page494)*,* [*498*](#_page498)*,* [*500*](#_page500)

Сушкевич Б. М. [*492*](#_page492)

Таберио Е. П. [160](#_page160)

Таиров А. Я. [*448*](#_page448)*,* [*472*](#_page472)

Талонкина Е. И. [383](#_page383)

Тамарин Н. (Н. Н. Окулов) [307](#_page307), [*438*](#_page438)*,* [*451*](#_page451)*,* [*457*](#_page457)*,* [*487*](#_page487)*,* [*501*](#_page501)

Тартаков И. В. [338](#_page338), [341](#_page341), [343](#_page343)

Тартини Дж. [232](#_page232)

Таффи К. см. [Гоцци К.](#_Tosh0004185)

Тверской К. К. [*462*](#_page462)*,* [*465*](#_page465)

Теляковский В. А. [171](#_page171), [180](#_page180), [223](#_page223), [230](#_page230), [231](#_page231), [330](#_page330), [*457*](#_page457)*,* [*467*](#_page467)*,* [*474*](#_page474)*,* [*478*](#_page478)*,* [*481*](#_page481)

Тетмайер К. [48](#_page048)

{515} Тик И.‑Л. [*435*](#_page435)

Тиме Е. И. [201](#_page201), [205](#_page205), [245](#_page245), [256](#_page256), [259](#_page259), [363](#_page363), [*455*](#_page455)*,* [*456*](#_page456)*,* [*471*](#_page471)*,* [*475*](#_page475)*,* [*480*](#_page480)

Тигер Н. [392](#_page392)

Титова Г. В. [*430*](#_page430)*,* [*431*](#_page431)

Толстой А. К. [13](#_page013), [14](#_page014), [42](#_page042), [43](#_page043), [312](#_page312), [*402*](#_page402)*,* [*403*](#_page403)*,* [*405*](#_page405)*,* [*406*](#_page406)*,* [*409*](#_page409)

Толстой Л. Н. [15](#_page015), [43](#_page043), [248](#_page248), [249](#_page249), [299](#_page299), [372](#_page372), [376](#_page376) – [379](#_page379), [384](#_page384), [*501*](#_page501)

Томаров [149](#_page149)

Торквемада Т. [*500*](#_page500)

Трахтенберг В. О. [42](#_page042), [43](#_page043), [*421*](#_page421)*,* [*472*](#_page472)

Трефилова В. А. [148](#_page148)

Тугаринова К. А. [255](#_page255)

Тугендхольд Я. А. [*463*](#_page463)

Тургенев И. С. [18](#_page018), [327](#_page327), [371](#_page371), [*478*](#_page478)

Тхоржевская Н. К. [256](#_page256), [259](#_page259), [*480*](#_page480)

Тыркова А. В. [*427*](#_page427)

Уайльд О. [209](#_page209)

Угринович Г. П. [225](#_page225)

Ульянов Н. П. [47](#_page047)

Унгерн Р. А. [60](#_page060), [*421*](#_page421)

Уралов И. М. [320](#_page320), [324](#_page324), [328](#_page328), [365](#_page365), [367](#_page367), [370](#_page370), [373](#_page373), [375](#_page375), [377](#_page377), [379](#_page379), [*499*](#_page499)*,* [*501*](#_page501)

Усачев А. А. [335](#_page335)*,* [*480*](#_page480)

Февральский А. В. [*503*](#_page503)*,* [*504*](#_page504)

Федотов [104](#_page104)

Феофилактов Н. П. [*445*](#_page445)

Фейгин А. Я. [407](#_page407)

Феона А. Н. [63](#_page063), [66](#_page066), [100](#_page100), [101](#_page101), [104](#_page104), [173](#_page173)

Фетисова К. А. [289](#_page289)

Филаретова М. В. [289](#_page289)

Филипова Е. В. [111](#_page111), [*439*](#_page439)

Философов Д. В. [*416*](#_page416)*,* [*473*](#_page473)*,* [*480*](#_page480)

Фокин М. М. [206](#_page206), [234](#_page234), [236](#_page236), [238](#_page238), [240](#_page240), [271](#_page271), [278](#_page278), [*458*](#_page458)*,* [*460*](#_page460)*,* [*468*](#_page468)*,* [*477*](#_page477)*,* [*484*](#_page484)*,* [*502*](#_page502)

Фокина В. П. [293](#_page293)

Фонвизин Д. И. [*400*](#_page400)

Франсиск Ассизский [273](#_page273)

Фридлин О. В. [*427*](#_page427)

Фролов В. К. [224](#_page224), [*476*](#_page476)

Фукс Г. [*421*](#_page421)

Хардт Э. [190](#_page190), [191](#_page191), [376](#_page376), [*468*](#_page468)*,* [*470*](#_page470)

Хвостов Д. И. [284](#_page284), [*485*](#_page485)

Хованская Е. А. [199](#_page199), [475](#_page475)

Ходотов Н. Н. [172](#_page172), [174](#_page174), [191](#_page191), [245](#_page245), [315](#_page315), [320](#_page320), [323](#_page323), [324](#_page324), [328](#_page328), [329](#_page329), [*456*](#_page456)

Холмская З. В. [*434*](#_page434)*,* [*472*](#_page472)

Цвейг С. [*448*](#_page448)

Цимбал С. Л. [*456*](#_page456)

Чайковский П. И. [32](#_page032), [237](#_page237), [*496*](#_page496)

Чарская Л. А. [*480*](#_page480)

Чеботаревская А. Н. [*480*](#_page480)

Чекан В. В. [*462*](#_page462)*,* [*478*](#_page478)

Черкасская М. Б. [177](#_page177), [182](#_page182), [185](#_page185), [189](#_page189), [338](#_page338), [341](#_page341), [343](#_page343), [346](#_page346)

Чернышевский Н. Г. [121](#_page121)

Чехов А. П. [10](#_page010), [20](#_page020), [21](#_page021), [35](#_page035), [38](#_page038), [39](#_page039), [42](#_page042), [43](#_page043), [46](#_page046), [48](#_page048), [54](#_page054), [60](#_page060), [105](#_page105), [132](#_page132), [151](#_page151), [233](#_page233), [299](#_page299), [351](#_page351), [393](#_page393), [*400*](#_page400) – [*404*](#_page404)*,* [*406*](#_page406) – [*412*](#_page412)*,* [*415*](#_page415)*,* [*434*](#_page434)*,* [*448*](#_page448)*,* [*459*](#_page459)*,* [*471*](#_page471)*,* [*478*](#_page478)*,* [*494*](#_page494)

Чехонин С. В. [*503*](#_page503)

Чижевская А. А. [245](#_page245), [366](#_page366)

Чириков Е. Н. [*421*](#_page421)

Чичагов К. Д. [180](#_page180)

Чуковский К. И. [101](#_page101), [*436*](#_page436)*,* [*437*](#_page437)

Чулков Г. И. [45](#_page045), [64](#_page064), [75](#_page075), [101](#_page101), [102](#_page102), [112](#_page112), [116](#_page116), [165](#_page165), [169](#_page169), [*414*](#_page414)*,* [*418*](#_page418)*,* [*420*](#_page420)*,* [*429*](#_page429)*,* [*430*](#_page430)*,* [*434*](#_page434)*,* [*437*](#_page437)*,* [*439*](#_page439)*,* [*440*](#_page440)*,* [*447*](#_page447)*,* [*451*](#_page451)*,* [*452*](#_page452)*,* [*458*](#_page458)

Чюмина О. Н. [112](#_page112) – [114](#_page114), [116](#_page116), [*439*](#_page439)

Шадурский А. С. [385](#_page385)

Шайкевич А. Е. [*487*](#_page487)

Шайкевич Е. Г. [*487*](#_page487)

Шаляпин Ф. И. [211](#_page211), [222](#_page222) – [225](#_page225), [229](#_page229) – [231](#_page231), [304](#_page304), [*459*](#_page459)*,* [*476*](#_page476)*,* [*481*](#_page481)*,* [*488*](#_page488)

Шаповаленко Н. П. [367](#_page367)

Шарль Орлеанский [273](#_page273)

Шаровьева М. К. [316](#_page316), [320](#_page320), [324](#_page324), [328](#_page328)

Шаронов В. С. [347](#_page347)

{516} Шатерников В. И. [38](#_page038), [39](#_page039)

Шебуев Н. Г. [*490*](#_page490)

Шекспир У. [35](#_page035), [42](#_page042), [46](#_page046), [51](#_page051), [157](#_page157), [165](#_page165), [205](#_page205), [210](#_page210), [218](#_page218), [318](#_page318), [325](#_page325), [326](#_page326), [352](#_page352), [392](#_page392), [*402*](#_page402)*,* [*411*](#_page411)*,* [*449*](#_page449)*,* [*455*](#_page455)*,* [*490*](#_page490)

Шеллинг Ф. [330](#_page330)

Шенк П. П. [*261*](#_page261)*,* [*481*](#_page481)*,* [*482*](#_page482)

Шервашидзе А. К. [176](#_page176), [178](#_page178) – [180](#_page180), [182](#_page182), [183](#_page183), [185](#_page185), [188](#_page188), [190](#_page190), [*191*](#_page191)*,* [*467*](#_page467) – [*469*](#_page469)

Шеффер А. [183](#_page183)

Шигорина Н. П. [333](#_page333)

Шиллер Ф. [210](#_page210)

Ширяев А. В. [*475*](#_page475)

Шлегель А. [310](#_page310)

Шницлер А. [35](#_page035), [42](#_page042), [57](#_page057), [58](#_page058), [198](#_page198), [*409*](#_page409) – [*412*](#_page412)*,* [*421*](#_page421)*,* [*448*](#_page448)*,* [*471*](#_page471)*,* [*500*](#_page500)

Шнорр фон Карольсфельд Л. [189](#_page189), [*470*](#_page470)

Шопенгауэр А. [124](#_page124)

Шпис фон Эшенбрук В. А. [251](#_page251), [*450*](#_page450)*,* [*479*](#_page479)

Штеенбух А. [48](#_page048)

Шолом Аш [*421*](#_page421)

Шоу Б. [313](#_page313), [*490*](#_page490)

Штернберг Д. П. [*503*](#_page503)

Штраус Р. [259](#_page259) – [269](#_page269), [271](#_page271), [272](#_page272), [*460*](#_page460)*,* [*481*](#_page481)*,* [*482*](#_page482)

Штук Ф. [71](#_page071), [*430*](#_page430)

Шухаев В. И. [*461*](#_page461)*,* [*462*](#_page462)*,* [*471*](#_page471)

Шухмина В. А. [44](#_page044)

Щеглов И. Л. [103](#_page103), [*437*](#_page437)

Щепановский Н. Е. [39](#_page039), [42](#_page042), [44](#_page044)

Щепкин М. С. [96](#_page096)

Щербаков Н. А. [305](#_page305)

Щуко В. А. [149](#_page149)

Эванс А.‑Дж. [*482*](#_page482)

Энритон Г. Ф. [*462*](#_page462)

Эразм Роттердамский [270](#_page270), [*483*](#_page483)

Эрберг К. А. [388](#_page388), [*465*](#_page465)

Эренберг В. Г. [*469*](#_page469)

Эсхил [46](#_page046)

Эфрос Н. Е. [10](#_page010), [162](#_page162), [*402*](#_page402)*,* [*404*](#_page404) – [*406*](#_page406)*,* [*446*](#_page446)*,* [*449*](#_page449)*,* [*450*](#_page450)

Юон К. Ф. [211](#_page211)

Юрьев Ю. М. [192](#_page192), [200](#_page200), [204](#_page204), [245](#_page245), [248](#_page248), [281](#_page281), [292](#_page292), [296](#_page296), [308](#_page308), [309](#_page309), [320](#_page320), [324](#_page324), [329](#_page329), [332](#_page332), [334](#_page334), [335](#_page335), [358](#_page358), [361](#_page361), [363](#_page363), [*455*](#_page455)*,* [*456*](#_page456)*,* [*472*](#_page472)*,* [*494*](#_page494)

Юшкевич С. С. [71](#_page071), [72](#_page072), [82](#_page082), [101](#_page101), [130](#_page130) – [132](#_page132), [151](#_page151), [*425*](#_page425)*,* [*430*](#_page430)*,* [*442*](#_page442)*,* [*443*](#_page443)

Яковлев А. Е. [*461*](#_page461)*,* [*462*](#_page462)*,* [*471*](#_page471)

Яковлев К. Н. [314](#_page314), [315](#_page315), [319](#_page319), [322](#_page322), [328](#_page328), [333](#_page333), [335](#_page335), [364](#_page364), [367](#_page367), [370](#_page370), [373](#_page373), [*455*](#_page455)*,* [*499*](#_page499)

Яковлев Ст. И. [104](#_page104)

Ярцев П. М. [125](#_page125), [130](#_page130), [142](#_page142), [151](#_page151), [257](#_page257), [*436*](#_page436)*,* [*442*](#_page442)*,* [*443*](#_page443)*,* [*445*](#_page445)*,* [*446*](#_page446)*,* [*458*](#_page458)*,* [*480*](#_page480)*,* [*498*](#_page498)*,* [*499*](#_page499)*,* [*505*](#_page505)

# **{****517}** Указатель драматических произведений, опер и пантомим[[479]](#footnote-127)

[А](#_b01)   [Б](#_b02)   [В](#_b03)   [Г](#_b04)   [Д](#_b05)   [Е](#_b06)   [Ж](#_b07)   [З](#_b08)   [И](#_b09)   [К](#_b11)   [Л](#_b12)   [М](#_b13)   [Н](#_b14)   [О](#_b15)   [П](#_b16)   [Р](#_b17)   [С](#_b18)   [Т](#_b19)   [У](#_b20)   [Ф](#_b21)   [Х](#_b22)   [Ц](#_b23)   [Ч](#_b24)   [Ш](#_b25)   [Э](#_b30)   [Ю](#_b31)

«Аглавена и Селизетта» М. Метерлинка [*420*](#_page420)

«Акробаты» В. фон Шентана [27](#_page027), [44](#_page044), [*409*](#_page409)*,* [*412*](#_page412)

«Антигона» Софокла [*402*](#_page402)*,* [*406*](#_page406)

«Ариадна и Синяя Борода» М. Метерлинка [75](#_page075)

«Ариадна» («Ариадна на острове Наксос») Р. Штрауса [263](#_page263)

«Арлекин — продавец палочных ударов»\* [305](#_page305) – [307](#_page307)

«Арлекин — ходатай свадеб»\* [250](#_page250), [251](#_page251), [*461*](#_page461)

«Астрологическая труба, или До чего может довести любовь к мэтру сцены»\* [306](#_page306), [307](#_page307)

«Африканка» Д. Мейербера [*476*](#_page476)

«Балаганчик» А. А. Блока [89](#_page089) – [92](#_page092), [94](#_page094), [100](#_page100), [101](#_page101), [104](#_page104), [111](#_page111), [118](#_page118), [135](#_page135), [139](#_page139), [140](#_page140), [142](#_page142), [146](#_page146) – [149](#_page149), [151](#_page151), [170](#_page170), [198](#_page198), [243](#_page243), [281](#_page281), [282](#_page282), [284](#_page284), [286](#_page286), [288](#_page288) – [290](#_page290), [396](#_page396), [397](#_page397), [*418*](#_page418)*,* [*420*](#_page420)*,* [*425*](#_page425)*,* [*426*](#_page426)*,* [*432*](#_page432)*,* [*434*](#_page434)*–* [*437*](#_page437)*,* [*442*](#_page442)*,* [*445*](#_page445)*,* [*446*](#_page446)*,* [*448*](#_page448)*,* [*483*](#_page483)*,* [*485*](#_page485)*,* [*486*](#_page486)

«Баттерфляй» («Мадам Баттерфляй») Д. Пуччини [261](#_page261)

«Баядерка» Л. Минкуса [148](#_page148)

«Бесприданница» А. Н. Островского [44](#_page044), [63](#_page063)

«Бешеная семья» И. А. Крылова [222](#_page222), [*475*](#_page475)

«Богатый человек» С. А. Найденова [456](#_page456)

«Бой бабочек» Г. Зудермана [44](#_page044)

«Борис Годунов» М. П. Мусоргского [211](#_page211), [222](#_page222) – [227](#_page227), [229](#_page229) – [231](#_page231), [242](#_page242), [277](#_page277), [*459*](#_page459)*,* [*475*](#_page475)*,* [*476*](#_page476)

«Борис Годунов» А. С. Пушкина [218](#_page218), [227](#_page227), [*496*](#_page496)

«Братья Карамазовы» по Ф. М. Достоевскому [210](#_page210), [212](#_page212), [213](#_page213), [475](#_page475)

«Бюрократическим путем» О. И. Дымова [54](#_page054)

«Вампука» В. Г. Эренберга [186](#_page186), [197](#_page197), [231](#_page231), [259](#_page259), [*469*](#_page469)

«Василиса Мелентьева» А. Н. Островского [*406*](#_page406)

«В городе» С. С. Юшкевича [71](#_page071), [72](#_page072), [77](#_page077), [82](#_page082), [100](#_page100), [101](#_page101), [130](#_page130), [132](#_page132), [*421*](#_page421)*,* [*430*](#_page430)*,* [*442*](#_page442)*,* [*443*](#_page443)

«Венецианский купец» У. Шекспира [35](#_page035), [44](#_page044), [*402*](#_page402)*,* [*411*](#_page411)

«Веселые расплюевские дни» («Расплюевские веселые дни») см. [«Смерть Тарелкина»](#_Tosh0004186)

«Вечная сказка» Ст. Пшибышевского [88](#_page088), [102](#_page102), [103](#_page103), [111](#_page111), [133](#_page133), [134](#_page134), [139](#_page139) – [142](#_page142), [144](#_page144), [145](#_page145), [160](#_page160), [166](#_page166), [327](#_page327), [*425*](#_page425)*,* [*432*](#_page432)*,* [*434*](#_page434)*,* [*442*](#_page442)*,* [*443*](#_page443)*,* [*445*](#_page445)

«Виновны — невиновны» А. Стриндберга [250](#_page250), [479](#_page479)

«Вишневый сад» А. П. Чехова [35](#_page035), [404](#_page404), [411](#_page411), [412](#_page412), [459](#_page459)

«Власть тьмы» Л. Н. Толстого [61](#_page061)

«Влюбленные»\* [*462*](#_page462)

«В мечтах» Вл. И. Немировича-Данченко [151](#_page151), [*403*](#_page403)

«Во дворе, во флигеле» Б. Н. Чирикова [*421*](#_page421)

«Волшебная сказка» И. Н. Потапенко [44](#_page044)

«Враг народа» см. [«Доктор Штокман»](#_Tosh0004187)

«Враг своей чести» П. Кальдерона [*486*](#_page486)

«Втируша» М. Метерлинка [34](#_page034), [97](#_page097), [*410*](#_page410)*,* [*414*](#_page414)

{518} «В чужом пиру похмелье» А. Н. Островского [*400*](#_page400)

«Гадибук» С. Ан‑ского [*470*](#_page470)

«Гамлет» У. Шекспира [158](#_page158), [*456*](#_page456)

«Ганнеле» Г. Гауптмана [47](#_page047), [72](#_page072)

«Гедда Габлер» Г. Ибсена [61](#_page061) – [66](#_page066), [68](#_page068) – [70](#_page070), [72](#_page072), [77](#_page077), [82](#_page082), [88](#_page088), [89](#_page089), [100](#_page100), [125](#_page125) – [128](#_page128), [*409*](#_page409)*,* [*421*](#_page421)*,* [*425*](#_page425)*,* [*428*](#_page428)*,* [*429*](#_page429)*,* [*431*](#_page431) – [*434*](#_page434)*,* [*438*](#_page438)*,* [*442*](#_page442)*,* [*443*](#_page443)*,* [*454*](#_page454)

«Геншель» Г. Гауптмана [44](#_page044), [409](#_page409)

«Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса [28](#_page028), [*409*](#_page409)

«Гибель Содома» Г. Зудермана [35](#_page035), [44](#_page044)

«Голод» С. С. Юшкевича [72](#_page072)

«Горе от ума» А. С. Грибоедова [7](#_page007), [42](#_page042), [218](#_page218), [272](#_page272), [*400*](#_page400)*,* [*401*](#_page401)*,* [*411*](#_page411)*,* [*415*](#_page415)

«Горячее сердце» А. Н. Островского [371](#_page371)

«Гости» Ст. Пшибышевского [32](#_page032), [47](#_page047)

«Графиня Юлия» А. Стриндберга [54](#_page054), [57](#_page057)

«Грета» см. [«Счастье Греты»](#_Tosh0004188)

«Грех да беда на кого не живет» А. Н. Островского [8](#_page008), [*400*](#_page400)*,* [*401*](#_page401)

«Гроза» А. Н. Островского [79](#_page079), [148](#_page148), [314](#_page314) – [318](#_page318), [320](#_page320) – [324](#_page324), [326](#_page326) – [329](#_page329), [373](#_page373), [*432*](#_page432)*,* [*456*](#_page456)*,* [*491*](#_page491)*,* [*492*](#_page492)

«Гугеноты» Д. Мейербера [226](#_page226), [*476*](#_page476)

«Гунтрам» Р. Штрауса [263](#_page263)

«Дама из ложи» по Г. Бангу [*464*](#_page464)

«Дама с камелиями» А. Дюма-сына [*400*](#_page400)

«Дар мудрых пчел» Ф. К. Сологуба [*450*](#_page450)

«Два брата» М. Ю. Лермонтова [291](#_page291), [353](#_page353), [*487*](#_page487)

«Две корзины, или Неизвестно, кто кого провел»\* [307](#_page307)

«Две Смеральдины и Панталон»\* [295](#_page295), [306](#_page306), [307](#_page307)

«Двенадцатая ночь» У. Шекспира [*402*](#_page402)

«Дело» А. В. Сухово-Кобылина [364](#_page364), [371](#_page371), [372](#_page372), [375](#_page375), [*458*](#_page458)*,* [*498*](#_page498) – [*500*](#_page500)

«Дети Ванюшина» С. А. Найденова [*478*](#_page478)

«Дикая утка» Г. Ибсена [*409*](#_page409)*,* [*412*](#_page412)

«Для счастья» Ст. Пшибышевского [32](#_page032)

«До восхода солнца» Г. Гауптмана [35](#_page035), [*411*](#_page411)

«Доктор Штокман» Г. Ибсена [26](#_page026), [44](#_page044), [173](#_page173), [*409*](#_page409)

«Долг» О. И. Дымова [105](#_page105)

«Долли» Г. Кристиернсен [44](#_page044)

«Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера [199](#_page199), [200](#_page200), [203](#_page203) – [212](#_page212), [214](#_page214), [216](#_page216), [218](#_page218), [219](#_page219), [231](#_page231), [236](#_page236), [242](#_page242), [249](#_page249), [269](#_page269), [289](#_page289), [353](#_page353), [354](#_page354), [387](#_page387), [390](#_page390), [*434*](#_page434)*,* [*456*](#_page456)*,* [*457*](#_page457)*,* [*472*](#_page472) – [*475*](#_page475)*,* [*483*](#_page483)*,* [*489*](#_page489)

«Дон Кихот» Л. Минкуса [148](#_page148)

«Дочь моря» см. [«Женщина с моря»](#_Tosh0004189)

«Драма жизни» К. Гамсуна [47](#_page047), [173](#_page173), [*418*](#_page418)*,* [*466*](#_page466)

«Дядя Ваня» А. П. Чехова [27](#_page027), [35](#_page035), [44](#_page044), [*409*](#_page409)

«Евгений Онегин» П. И. Чайковского [293](#_page293)

«Евреи» С. С. Юшкевича [72](#_page072), [*421*](#_page421)

«Екатерина Ивановна» Л. Н. Андреева [*505*](#_page505)

«Есть ли у вас что предъявить?» Н. А. З. и В. А. К. [100](#_page100), [*436*](#_page436)

«Женитьба» Н. В. Гоголя [42](#_page042), [*400*](#_page400)

«Женитьба Белугина» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева [10](#_page010)

«Женщина в окне» Г. фон Гофмансталя [*413*](#_page413)

«Женщина, кошка, птица и змея»\* [305](#_page305) – [307](#_page307)

«Женщина с моря» Г. Ибсена [35](#_page035), [69](#_page069), [375](#_page375), [*411*](#_page411)*,* [*500*](#_page500)

«Живой труп» Л. Н. Толстого [246](#_page246), [*478*](#_page478)

«Жизнь Человека» Л. Н. Андреева [65](#_page065), [116](#_page116), [117](#_page117), [119](#_page119), [120](#_page120), [122](#_page122) – [124](#_page124), [139](#_page139), [151](#_page151), [170](#_page170), [282](#_page282), [366](#_page366), [*418*](#_page418)*,* [*425*](#_page425)*,* [*426*](#_page426)*,* [*433*](#_page433)*,* [*434*](#_page434)*,* [*440*](#_page440)*,* [*442*](#_page442)*,* [*453*](#_page453)*,* [*498*](#_page498)

«Жмурки»\* [307](#_page307)

{519} «Жуазель» М. Метерлинка [97](#_page097)

«Жулик» И. Н. Потапенко [*478*](#_page478)

«Забава» А. Шницлера [35](#_page035), [*411*](#_page411)

«Завтрак у предводителя» И. С. Тургенева [*456*](#_page456)

«Заложники жизни» Ф. К. Сологуба [255](#_page255) – [258](#_page258), [*479*](#_page479)*,* [*480*](#_page480)

«Зеленое кольцо» З. Н. Гиппиус [307](#_page307) – [309](#_page309), [*456*](#_page456)*,* [*487*](#_page487)*–* [*489*](#_page489)

«Земля» В. Я. Брюсова [47](#_page047)

«Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова [381](#_page381), [383](#_page383), [*502*](#_page502)

«Золотое руно» Ст. Пшибышевского [32](#_page032), [34](#_page034), [*412*](#_page412)

«Зори» Э. Верхарна [47](#_page047), [*418*](#_page418)

«Иванов» А. П. Чехова [*409*](#_page409)*,* [*413*](#_page413)

«Идеальная жена» М. Прага [*409*](#_page409)

«История о паже, верном своему господину, и о других событиях, достойных быть представленными»\* [307](#_page307)

«Ифигения в Авлиде» К. Глюка [237](#_page237)

«Ифигения в Тавриде» К. Глюка [237](#_page237)

«Кавалер роз» Р. Штрауса [263](#_page263)

«Каин» О. И. Дымова [59](#_page059), [*421*](#_page421)*,* [*424*](#_page424)

«Калхас» А. П. Чехова [60](#_page060)

«Каменный гость» А. С. Даргомыжского [336](#_page336), [338](#_page338) – [351](#_page351), [*460*](#_page460)*,* [*468*](#_page468)*,* [*495*](#_page495)

«Каменный гость» А. С. Пушкина [343](#_page343) – [345](#_page345), [351](#_page351), [*452*](#_page452)

«Кармен» Ж. Бизе [210](#_page210), [242](#_page242)

«Катюша Маслова» по «Воскресению» Л. Н. Толстого [44](#_page044)

«Каширская старина» Д. В. Аверкиева [10](#_page010), [*404*](#_page404)

«К звездам» Л. Н. Андреева [119](#_page119)

«Кин» А. Дюма [30](#_page030)

«Клеопатра» А. Аренского [242](#_page242)

«Князь Игорь» А. П. Бородина [186](#_page186), [278](#_page278)

«Коварство и любовь» Ф. Шиллера [332](#_page332), [355](#_page355)

«Когда мы, мертвые, воскреснем» Г. Ибсена [61](#_page061), [69](#_page069)

«Коллега Крамптон» Г. Гауптмана [*29*](#_page029) – [*31*](#_page031)*,* [*35*](#_page035)*,* [*44*](#_page044)*,* [*411*](#_page411)*,* [*413*](#_page413)*,* [*419*](#_page419)

«Колокол» см. [«Потонувший колокол»](#_Tosh0004190)

«Комедия любви» Г. Ибсена [102](#_page102), [103](#_page103), [106](#_page106) – [112](#_page112), [*419*](#_page419)*,* [*420*](#_page420)*,* [*422*](#_page422)*,* [*437*](#_page437)*,* [*438*](#_page438)

«Король» С. С. Юшкевича [72](#_page072)

«Король Лир» У. Шекспира [385](#_page385)

«Корсар» А. Адана [148](#_page148)

«Кот в сапогах» И.‑Л. Тика [95](#_page095)

«Красный кабачок» Ю. Д. Беляева [245](#_page245), [*431*](#_page431)*,* [*478*](#_page478)

«Красный петух» Г. Гауптмана [35](#_page035), [47](#_page047), [*411*](#_page411)

«Крик жизни» А. Шницлера [*421*](#_page421)

«Кукольный дом» («Нора») Г. Ибсена [35](#_page035), [87](#_page087), [88](#_page088), [111](#_page111), [*411*](#_page411)*,* [*421*](#_page421)*,* [*434*](#_page434)*,* [*438*](#_page438)

«Лакмэ» Л. Делиба [377](#_page377)

«Легенда» см. [«Петр Хлебник»](#_Tosh0004191)

«Лес» А. Н. Островского [*400*](#_page400)*,* [*456*](#_page456)

«Лисистрата» Аристофана [384](#_page384)

«Литература» А. Шницлера [35](#_page035)

«Лоэнгрин» Р. Вагнера [183](#_page183)

«Лукреция Борджиа» Г. Доницетти [242](#_page242)

«Люди» И. С. Платона [27](#_page027), [28](#_page028)

«Лючия де ла Мермур» Г. Доницетти [231](#_page231), [*476*](#_page476)

«Мадемуазель Нитуш» Ж. Оффенбаха [101](#_page101)

«Макбет» У. Шекспира [182](#_page182)

«Маленькие трагедии» А. С. Пушкина [*495*](#_page495)*,* [*496*](#_page496)

«Маленький Эйольф» Г. Ибсена [35](#_page035), [*411*](#_page411)

«Маскарад» М. Ю. Лермонтова [352](#_page352) – [362](#_page362), [368](#_page368), [374](#_page374), [*400*](#_page400)*,* [*456*](#_page456)*,* [*460*](#_page460)*,* [*485*](#_page485)*,* [*497*](#_page497)*,* [*498*](#_page498)

«Мать» Ст. Пшибышевского [32](#_page032)

«Медведь» А. П. Чехова [*400*](#_page400)

«Месяц в деревне» И. С. Тургенева [327](#_page327)

«Мещане» М. Горького [27](#_page027), [*403*](#_page403)*,* [*409*](#_page409)

{520} «Мещанин во дворянстве» Ж.‑Б. Мольера [208](#_page208)

«Микаэль Крамер» Г. Гауптмана [27](#_page027), [44](#_page044), [*409*](#_page409)

«Мистерия-буфф» В. В. Маяковского [384](#_page384), [*484*](#_page484)*,* [*502*](#_page502) – [*504*](#_page504)

«Мнимый больной» Ж.‑Б. Мольера [*452*](#_page452)

«Монна Ванна» М. Метерлинка [97](#_page097), [*411*](#_page411)

«Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина [*452*](#_page452)

«Муки св. Себастьяна» Г. Д’Аннунцио [275](#_page275)

«На дне» М. Горького [304](#_page304), [*404*](#_page404)*,* [*411*](#_page411)

«На полпути» А. Пинеро [279](#_page279), [*456*](#_page456)*,* [*485*](#_page485)

«На пути в Сион» Шолома Аша [*421*](#_page421)

«Нахлебник» И. С. Тургенева [*456*](#_page456)

«Недоросль» Д. И. Фонвизина [*400*](#_page400)

«Недостаток огня» Р. Штрауса [263](#_page263)

«Незнакомка» А. А. Блока [281](#_page281) – [284](#_page284), [286](#_page286), [288](#_page288), [290](#_page290), [297](#_page297), [*432*](#_page432)*,* [*485*](#_page485)*,* [*486*](#_page486)

«Нюрнбергские мейстерзингеры» Р. Вагнера [*470*](#_page470)

«Облака» Аристофана [384](#_page384)

«Обращенный принц» Е. А. Зноско-Боровского [222](#_page222), [461](#_page461), [471](#_page471)

«Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана [35](#_page035)

«Одинокие» Г. Гауптмана [15](#_page015), [16](#_page016), [18](#_page018), [*402*](#_page402)*,* [*406*](#_page406)*,* [*409*](#_page409)

«Омут» М. Владыкина [364](#_page364)

«Орфей и Эвридика» К. Глюка [232](#_page232) – [237](#_page237), [239](#_page239) – [245](#_page245), [261](#_page261), [269](#_page269), [*460*](#_page460)*,* [*477*](#_page477)

«Отец» А. Стриндберга [*413*](#_page413)

«От ней все качества» Л. Н. Толстого [*501*](#_page501)

«Охота»\* [*463*](#_page463)

«Пан сотник» Г. А. Козаченко [*482*](#_page482)

«Пахита» Л. Минкуса [148](#_page148)

«Певучий осел» Л. Д. Зиновьевой-Аннибал [391](#_page391)

«Пелеас и Мелисанда» К. Дебюсси [261](#_page261)

«Пелеас и Мелисанда» М. Метерлинка [152](#_page152), [156](#_page156) – [158](#_page158), [160](#_page160), [162](#_page162), [163](#_page163), [166](#_page166), [*426*](#_page426)*,* [*448*](#_page448) – [*450*](#_page450)*,* [*452*](#_page452)

«Петр Хлебник» Л. Н. Толстого [376](#_page376) – [379](#_page379), [*500*](#_page500)*,* [*501*](#_page501)

«Петрушка» П. П. Потемкина [*461*](#_page461)*,* [*472*](#_page472)

«Пигмалион» Б. Шоу [313](#_page313), [*456*](#_page456)*,* [*490*](#_page490)

«Пизанелла, или Душистая смерть» Г. Д’Аннунцио [272](#_page272), [278](#_page278), [289](#_page289), [*457*](#_page457)*,* [*483*](#_page483)*,* [*484*](#_page484)

«Пиковая дама» П. И. Чайковского [*460*](#_page460)

«Пир во время чумы» А. С. Пушкина [*452*](#_page452)

«Плоды просвещения» Л. Н. Толстого [42](#_page042)

«Победа смерти» Ф. К. Сологуба [165](#_page165), [166](#_page166), [168](#_page168), [170](#_page170), [*425*](#_page425)*,* [*427*](#_page427)*,* [*451*](#_page451)*,* [*452*](#_page452)

«Поклонение кресту» П. Кальдерона [192](#_page192), [195](#_page195), [250](#_page250), [253](#_page253), [254](#_page254)

«Покрывало Пьеретты»\* [*472*](#_page472)

«Половецкие танцы» А. П. Бородина [243](#_page243)

«Портрет Дориана Грея» по О. Уайльду (кинофильм) [*463*](#_page463)

«Последние маски» А. Шницлера [57](#_page057), [58](#_page058), [410](#_page410)

«Последний гость» Я. Дельмера [*409*](#_page409)

«Последний из Уэшеров» по Э. По [*461*](#_page461)*,* [*472*](#_page472)

«Потонувший колокол» Г. Гауптмана [18](#_page018), [28](#_page028), [35](#_page035), [43](#_page043), [158](#_page158), [*407*](#_page407)*,* [*409*](#_page409)*,* [*412*](#_page412)*,* [*414*](#_page414)*,* [*415*](#_page415)

«Праздник мира» («Праздник примирения») Г. Гауптмана [17](#_page017), [35](#_page035), [*407*](#_page407)*,* [*411*](#_page411)

«Предложение» А. П. Чехова [35](#_page035)

«Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха [109](#_page109)

«Привидения» («Призраки») Г. Ибсена [35](#_page035), [54](#_page054), [*411*](#_page411)*,* [*413*](#_page413)*,* [*421*](#_page421)*,* [*422*](#_page422)*,* [*438*](#_page438)

«Призрак» М. А. Данилевской [261](#_page261), [*482*](#_page482)

«Принцесса Мален» М. Метерлинка [47](#_page047)

«Принцесса Турандот» К. Гоцци [*462*](#_page462)

{521} «Пробуждение весны» Ф. Ведекинда [149](#_page149), [150](#_page150), [152](#_page152), [155](#_page155), [*448*](#_page448)*,* [*452*](#_page452)

«Провинциалка» И. С. Тургенева [*478*](#_page478)

«Проделки Скапена» Ж.‑Б. Мольера [385](#_page385)

«Профессор Сторицын» Л. Н. Андреева [*505*](#_page505)

«Прощальный ужин» А. Шницлера [35](#_page035)

«Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова [226](#_page226)

«Пчела и трутни» А. Трофимова [*409*](#_page409)

«Распад» С. С. Юшкевича [72](#_page072)

«Ревизор» Н. В. Гоголя [79](#_page079), [327](#_page327), [371](#_page371) – [373](#_page373), [*400*](#_page400)*,* [*432*](#_page432)

«Ревнивый старик» М. Сервантеса [250](#_page250)

«Родина» Г. Зудермана [35](#_page035)

«Роза Бернд» Г. Гауптмана [*413*](#_page413)

«Роман тети Ани» С. А. Найденова [255](#_page255), [*480*](#_page480)

«Романтики» Д. С. Мережковского [330](#_page330), [*456*](#_page456)*,* [*492*](#_page492)*,* [*493*](#_page493)

«Росмерсхольм» Г. Ибсена [*438*](#_page438)

«Русалка» А. С. Даргомыжского [341](#_page341)

«Руслан и Людмила» М. И. Глинки [242](#_page242), [*438*](#_page438)

«Савва» Л. Н. Андреева [119](#_page119)

«Саламанкская пещера» М. Сервантеса [250](#_page250), [297](#_page297), [298](#_page298), [303](#_page303), [307](#_page307), [*487*](#_page487)

«Саломея» Р. Штрауса [263](#_page263)

«Самум» А. Стриндберга [48](#_page048)

«Свадьба» А. П. Чехова [35](#_page035), [*478*](#_page478)

«Свадьба Зобеиды» Г. фон Гофмансталя [112](#_page112) – [115](#_page115), [*432*](#_page432)*,* [*439*](#_page439)

«Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина [333](#_page333), [334](#_page334), [365](#_page365), [366](#_page366), [371](#_page371), [372](#_page372), [374](#_page374), [375](#_page375), [*493*](#_page493)*,* [*494*](#_page494)

«Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу [*492*](#_page492)

«Свои люди — сочтемся!» А. Н. Островского [*400*](#_page400)

«Сестра Беатриса» М. Метерлинка [75](#_page075) – [77](#_page077), [79](#_page079), [82](#_page082), [83](#_page083), [88](#_page088), [99](#_page099), [109](#_page109), [111](#_page111), [114](#_page114), [132](#_page132), [139](#_page139) – [145](#_page145), [151](#_page151), [170](#_page170), [*425*](#_page425)*,* [*426*](#_page426)*,* [*430*](#_page430)*–* [*433*](#_page433)*,* [*442*](#_page442)*,* [*443*](#_page443)*,* [*445*](#_page445)*,* [*446*](#_page446)*,* [*453*](#_page453)

«Сильные и слабые» Н. Тимковского [*409*](#_page409)

«Сильный человек» по Ст. Пшибышевскому (кинофильм) [*463*](#_page463)

«Синяя птица» М. Метерлинка [235](#_page235), [*418*](#_page418)*,* [*477*](#_page477)

«Сказка» А. Шницлера [35](#_page035)

«Слепые» М. Метерлинка [97](#_page097)

«Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого [13](#_page013), [21](#_page021), [24](#_page024), [27](#_page027), [44](#_page044), [*403*](#_page403)*,* [*405*](#_page405)*,* [*406*](#_page406)*,* [*409*](#_page409)*,* [*410*](#_page410)*,* [*412*](#_page412)*,* [*500*](#_page500)

«Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина [364](#_page364)

«Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина [365](#_page365), [367](#_page367), [368](#_page368), [370](#_page370) – [375](#_page375), [*400*](#_page400)*,* [*458*](#_page458)*,* [*499*](#_page499)*,* [*500*](#_page500)

«Смерть Тентажиля» М. Метерлинка [48](#_page048) – [50](#_page050), [54](#_page054) – [56](#_page056), [97](#_page097), [*416*](#_page416)*,* [*417*](#_page417)*,* [*419*](#_page419)*,* [*420*](#_page420)*,* [*422*](#_page422)*,* [*425*](#_page425)*,* [*449*](#_page449)

«Смерть Тициана» Г. фон Гофмансталя [47](#_page047)

«Смешные жеманницы» Ж.‑Б. Мольера [208](#_page208)

«Снег» Ст. Пшибышевского [32](#_page032), [35](#_page035), [37](#_page037), [39](#_page039), [43](#_page043), [47](#_page047), [*411*](#_page411)*,* [*412*](#_page412)*,* [*414*](#_page414)*,* [*415*](#_page415)

«Снегурочка» А. Н. Островского [61](#_page061), [327](#_page327), [*411*](#_page411)

«Соловей» И. Ф. Стравинского [380](#_page380) – [383](#_page383), [*460*](#_page460)*,* [*502*](#_page502)

«Сон в летнюю ночь» У. Шекспира [35](#_page035), [44](#_page044), [*411*](#_page411)*,* [*412*](#_page412)

«Спящая красавица» П. И. Чайковского [148](#_page148)

«Стены» С. А. Найденова [104](#_page104)

«Стойкий принц» П. Кальдерона [310](#_page310), [353](#_page353), [354](#_page354), [*489*](#_page489)

«Страничка романа» А. Берникова [44](#_page044)

«Строитель Сольнес» Г. Ибсена [32](#_page032), [33](#_page033), [44](#_page044), [69](#_page069), [158](#_page158), [*438*](#_page438)

«Сумасшедший» см. [«Чудо святого Антония»](#_Tosh0004192)

«Счастье Греты» Э. Мариэтта [12](#_page012), [*405*](#_page405)

«Таланты и поклонники» А. Н. Островского [21](#_page021)

{522} «Тамара» М. А. Балакирева [278](#_page278)

«Тангейзер» Р. Вагнера [183](#_page183)

«Тантал» Вяч. И. Иванова [47](#_page047)

«Теракойя» [*464*](#_page464)

«Токари» К. Шенгера [*409*](#_page409)

«Травиата» Д. Верди [242](#_page242), [360](#_page360)

«Трагедия любви» Г. Гейберга [102](#_page102), [103](#_page103), [105](#_page105), [151](#_page151), [*421*](#_page421)*,* [*437*](#_page437)

«Трагедия о Гамлете, принце датском» («Мышеловка» и «Офелия»)\* [295](#_page295), [301](#_page301), [303](#_page303), [306](#_page306), [307](#_page307)

«Трактирщица» К. Гольдони [*402*](#_page402)*,* [*405*](#_page405)

«Три апельсина»\* [305](#_page305) – [307](#_page307)

«Три рассвета» К. Бальмонта [*419*](#_page419)

«Три сестры» А. П. Чехова [20](#_page020), [21](#_page021), [35](#_page035), [38](#_page038), [41](#_page041), [42](#_page042), [44](#_page044), [*403*](#_page403)*,* [*404*](#_page404)*,* [*408*](#_page408) – [*410*](#_page410)*,* [*412*](#_page412)*,* [*414*](#_page414)*,* [*415*](#_page415)*,* [*456*](#_page456)

«Тристан и Изольда» Р. Вагнера [175](#_page175) – [182](#_page182), [186](#_page186) – [190](#_page190), [209](#_page209), [269](#_page269), [387](#_page387), [*459*](#_page459)*,* [*464*](#_page464)*,* [*467*](#_page467) – [*470*](#_page470)*,* [*474*](#_page474)*,* [*483*](#_page483)

«Тяжба» Н. В. Гоголя [*468*](#_page468)

«У царских врат» К. Гамсуна [171](#_page171), [173](#_page173), [*465*](#_page465) – [*467*](#_page467)

«Уличные фокусники»\* [298](#_page298), [306](#_page306), [307](#_page307)

«У монастыря» П. М. Ярцева [151](#_page151)

«Ученые женщины» Ж.‑Б. Мольера [208](#_page208)

«Филипп II» Э. Верхарна [47](#_page047)

«Фимка» В. О. Трахтенберга [*421*](#_page421)

«Флипот» Ж. Леметра [*409*](#_page409)

«Хижина дяди Тома» по Г. Бичер-Стоу [42](#_page042)

«Хирургия» по А. П. Чехову [54](#_page054)

«Хованщина» М. П. Мусоргского [227](#_page227), [242](#_page242), [381](#_page381)

«Хоровод» А. Шницлера [*500*](#_page500)

«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого [27](#_page027), [44](#_page044), [*402*](#_page402)*,* [*409*](#_page409)

«Чайка» А. Л. Чехова [10](#_page010), [11](#_page011), [35](#_page035), [79](#_page079), [123](#_page123), [*402*](#_page402) – [*405*](#_page405)*,* [*409*](#_page409)

«Честь и месть» Ф. К. Сологуба [*472*](#_page472)

«Чудо роз» П. П. Шенка [*481*](#_page481)*,* [*482*](#_page482)

«Чудо святого Антония» («Чудо странника Антония») М. Метерлинка [57](#_page057), [89](#_page089), [97](#_page097) – [99](#_page099), [102](#_page102), [134](#_page134), [139](#_page139) – [142](#_page142), [145](#_page145), [*421*](#_page421)*,* [*424*](#_page424)*,* [*425*](#_page425)*,* [*434*](#_page434)*,* [*435*](#_page435)*,* [*442*](#_page442)*,* [*444*](#_page444)*,* [*445*](#_page445)

«Шалый» Ж.‑Б. Мольера [208](#_page208)

«Шарф Коломбины»\* [198](#_page198), [205](#_page205), [390](#_page390), [*461*](#_page461)*,* [*462*](#_page462)*,* [*471*](#_page471)*,* [*472*](#_page472)

«Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова [278](#_page278)

«Шейлок» см. [«Венецианский купец»](#_Tosh0004193)

«Шлюк и Яу» Г. Гауптмана [*413*](#_page413)*,* [*416*](#_page416)*,* [*417*](#_page417)*,* [*419*](#_page419)

«Шут Тантрис» Э. Хардта [190](#_page190), [191](#_page191), [376](#_page376), [*468*](#_page468)*,* [*470*](#_page470)

«Эдип» Софокла [385](#_page385)

«Эдип и Сфинкс» Ж. Пеладана [47](#_page047)

«Электра» Г. фон Гофмансталя [*483*](#_page483)

«Электра» Софокла [273](#_page273)

«Электра» Р. Штрауса [259](#_page259) – [265](#_page265), [267](#_page267) – [271](#_page271), [*460*](#_page460)*,* [*481*](#_page481)*,* [*482*](#_page482)

«Эллида» см. [«Женщина с моря»](#_Tosh0004189)

«Эрнани» В. Гюго [396](#_page396), [397](#_page397)

«Юбилей» А. П. Чехова [35](#_page035)

«Юлий Цезарь» У. Шекспира [393](#_page393)

# **{****399}** Список сокращений

Мейерхольд — Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч., Ч. 1. 1891 – 1917; Ч. 2. 1917 – 1939. М.: Искусство, 1968.

Переписка — Мейерхольд В. Э. Переписка. М.: Искусство, 1979.

Волков — Волков Н. Д. Мейерхольд.: В 2 т. М.; Л.: Academia, 1929.

Гладков — Гладков А. К. Мейерхольд.: В 2 т. М.: СТД, 1990.

Громов — Громов П. Написанное и ненаписанное. М.: АРТ, 1994.

# **{****400}** Комментарии

1. Пенза была театральным городом. Здесь Мейерхольд воспринял великолепные традиции русского актерства: смотрел выступления знаменитых гастролеров М. Т. Иванова-Козельского, В. Н. Андреева-Бурлака, В. П. Далматова, Н. П. Россова, Е. П. Горевой. В Пензенском театре, по утверждению Н. Д. Волкова, он впервые увидел пьесы, с которыми его связала судьба: «Маскарад» М. Ю. Лермонтова, «Ревизор» Н. В. Гоголя, «Дама с камелиями» А. Дюма. Тогда же, в юности, Мейерхольд впервые встретился с комедией А. С. Грибоедова «Горе от ума»: он был помощником режиссера при ее постановке в Кружке любителей драматического искусства и сыграл роль Репетилова.

   Н. Д. Волков отметил характерную для Мейерхольда — уже в пору актерского любительства — тягу к комическим образам. Среди его ролей в любительских спектаклях: Кутейкин в «Недоросле» Д. И. Фонвизина, Захар Захарович в пьесе А. Н. Островского «В чужом пиру похмелье», Лука в водевиле А. П. Чехова «Медведь» и пр. Другая грань актерского таланта Мейерхольда, впоследствии проявившаяся в современном амплуа «героя-неврастеника», косвенно дала себя знать тогда же: Мейерхольд бурно увлекся Н. П. Россовым — Гамлетом на его гастролях в Пензе в январе 1891 года и в декабре 1892‑го. «… Россов рисует нам датского принца в высшей степени нервным и чувствительным», — писал Мейерхольд в неопубликованной рецензии, подписанной псевдонимом «Не беспристрастный» (Волков. Т. 1. С. 29).

   Проучившись год на юридическом факультете, Мейерхольд оставил Московский университет. Летние выступления 1896 года в Народном театре Пензы укрепили его решение идти на сцену. А летом следующего, 1897 года, он, в то время ученик Музыкально-драматического училища при Московском филармоническом обществе, покоряет зрителей-земляков: «Несомненно, у г. Мейерхольда есть талант (это общий отзыв пензенской публики, который приходилось мне слышать). Для пензенской публики было бы желательно, чтобы г. Мейерхольд стал во главе будущего [то есть работающего полный сезон. — *Е. К*.] Народного театра в городе Пензе», — отмечалось на страницах «Пензенских губернских ведомостей» (1897. 12 июля). Среди ролей Мейерхольда летних пензенских сезонов: Кочкарев в «Женитьбе» Н. В. Гоголя, Аркашка Счастливцев в «Лесе», Рисположенский в «Своих людях — сочтемся», Афоня в «Грех да беда на кого не живет» А. Н. Островского. «От Кочкарева и Счастливцева, — писал Н. Д. Волков, — уже тянутся нити в будущее, уже намечается характерный силуэт будущего гротескового актера… и черты будущего истолкователя русских сатирических комедий — “Смерти Тарелкина” и “Леса”. Пензенский Народный театр был колыбелью Мейерхольда-актера» (Волков. Т. 1. С. 65 – 66). [↑](#endnote-ref-2)
2. {401} Как установил Н. Д. Волков, под псевдонимом «N.» скрывался пензенский театрал А. А. Косминский. Судя по всему, он был постоянным автором театральных отчетов в прессе. Впоследствии — один из организаторов Народного театра и его распорядитель. [↑](#endnote-ref-3)
3. Лиза — Е. М. Мунт, Фамусов — Вл. А. Рясенцов, Софья — О. М. Мунт, Молчалин — В. Рясенцов, Чацкий — Ф. Э. Мейерхольд, брат В. Э. Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-4)
4. Репетилов — В. Э. Мейерхольд. [↑](#endnote-ref-5)
5. Псевдоним не раскрыт. Рецензенты «Пензенских губернских ведомостей», как правило, скрываются за псевдонимами: И. П. Г‑ский, П. Е. Р., В. Г. Летом 1897 года в газете довольно часто помещались отзывы о спектаклях Пензенского Народного театра, где Мейерхольд был оценен как «самая крупная величина… артистических сил любительского кружка». Корреспонденция в «Камско-Волжском крае» (Казань. 1897. 2 августа) свидетельствует, что «репутация любимца публики установилась за г. Мейерхольдом, с большим успехом выступающим в ролях характерных, комиков и резонеров…». [↑](#endnote-ref-6)
6. Г‑н М. — В. Э. Мейерхольд. [↑](#endnote-ref-7)
7. Летом 1897 года режиссером Народного театра служил провинциальный актер С. С. Расатов, имевший восемнадцатилетний стаж службы на сценах Симбирска, Самары, Саратова, Казани, Орла и др. [↑](#endnote-ref-8)
8. Осенью 1896 года Мейерхольд был принят в Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества сразу на второй курс в класс драматического искусства под руководством Вл. И. Немировича-Данченко, который оценил в нем «значительную привычку к сцене». Среди соучеников Мейерхольда — О. Л. Книппер, М. Г. Савицкая, Е. М. Мунт, Б. М. Снигирев, А. Л. Загаров, А. П. Зонов, вошедшие впоследствии в труппу Московского Художественного театра (все, кроме Книппер и Савицкой, позже стали членами провинциальной антрепризы Мейерхольда). По окончании курса Мейерхольд и Книппер были награждены большими серебряными медалями: их годовые отметки — пять с плюсом.

   С первых шагов на профессиональной сцене Мейерхольд оказался участником театральной реформы. В 1898 году он был принят в труппу МХТ и получил там не только ценнейшие уроки актерского мастерства, но и присутствовал при становлении новой театральной профессии — режиссерской. Здесь он прошел опыт исторического натурализма в мейнингенской традиции, претворенной Станиславским, и стал участником создания новых сценических форм, подсказанных драматургией А. П. Чехова.

   {402} Станиславский был увлечен актером Мейерхольдом: «Мейерхольд — мой любимец. Читал Арагонского [“Венецианский купец” У. Шекспира. — *Е. К*.] — восхитительно — каким-то Дон Кихотом, чванным, глупым, надменным, длинным, длинным, с огромным ртом и каким-то жеванием слов» (Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. М., 1960. С. 133). В буффонном стиле был сыгран и маркиз Форлипополи в «Трактирщице» К. Гольдони, а в следующем сезоне — Мальволио из «Двенадцатой ночи» У. Шекспира. Актер остротеатральный и не годящийся по внешним данным на привычное амплуа драматического героя, Мейерхольд был использован в репертуаре прежде всего как характерный актер, и в первый мхатовский сезон кроме принца Арагонского сыграл стариков: Василия Шуйского («Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого) и Тирезия («Антигона» Софокла). Но Станиславский сразу ощутил в буффонном Мейерхольде другую грань творческой индивидуальности и не случайно прочил его на главную роль в спектакле, которым открылся МХТ. Герой трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» поначалу виделся Станиславскому в остросовременном ракурсе, как «герой-неврастеник», поэтому режиссеру нужен был именно Мейерхольд. Роль, как известно, досталась И. М. Москвину. Выбор другого актера, не похожего на Мейерхольда, означал смену режиссерской трактовки пьесы, ее центрального образа, — тип же сценического героя актера Мейерхольда был точно угадан Станиславским. Последовательно он мог быть осуществлен именно на современном материале, требовал новой драмы, — и Мейерхольд получил роль Кости Треплева в «Чайке» А. П. Чехова, а в сезон 1899/900 года сыграл Иоганнеса Фокерата в «Одиноких» Г. Гауптмана. Чехов считал, что «одинокие» — тип, которого следует держаться актеру Мейерхольду. А. К. Гладков остроумно назвал их «сердитыми молодыми людьми» начала века (Гладков. Т. 1. С. 183).

   Их умонастроение сформировалось под влиянием Ф. Ницше: «одинокие», то есть ощутившие свою творческую единственность среди обыденных людей, в обществе, безразличном к познанию, враждебном к разоблачению «ложного в вещах». Отчужденность «одиноких» принималась многими за недостаток исполнения, «сухость» Мейерхольда-актера: у него, по замечанию Н. Е. Эфроса, «слабее всего были ноты задушевности». Так, Треплев, «раздраженный своими литературными неудачами, Треплев, изглоданный непризнанностью, стоял впереди Треплева лирически-скорбного, Треплева шопеновских вальсов. Какая-то нежная, ласковая дымка, которою окутан этот Треплев, — разрывалась, растрачивалась исполнением», — описывал критик существенное несовпадение мхатовской трактовки Чехова с фигурой мейерхольдовского героя (Эфрос Н. Е. Московский Художественный театр. 1898 – 1923. М.; Пг., 1924. С. 224). Трагическое, острое и субъективное творчество Мейерхольда вступало в противоречие с тем «колоритом душевности и лиризма, поэзии, добра и мира», который, по слову Немировича-Данченко, определял в то время направление Художественного театра (Немирович-Данченко В. И. Избранные письма. М., 1954. С. 225 – 226).

   {403} «Одинокость» Мейерхольда в МХТ, конечно, умножала образную силу его Треплева в «Чайке» и потому устроила Станиславского. А вот в «Трех сестрах», где Мейерхольд сыграл Тузенбаха (1901), его обособленность оказалась неуместной. На репетициях «у всех идет хорошо, — сообщала О. Л. Книппер Чехову, — только у Мейерхольда нет жизнерадостности»; «Мейерхольд уж очень мрачен…» — вторил ей А. Л. Вишневский (цит. по: Гладков. Т. 1. С. 201).

   Уже в начале 1900 года на роли молодого драматического героя Немирович-Данченко нашел нового актера, В. И. Качалова. Творческие перспективы Мейерхольда в МХТ стали неопределенны. Если в сезоне 1899/900 года кроме Иоганнеса Фокерата и Мальволио он в очередь со Станиславским получил главную роль в «Смерти Иоанна Грозного» А. К. Толстого, то в сезон 1900/01 года у него только одна новая роль — Тузенбах. В предстоящих премьерах Мейерхольд не был занят. В сезон 1901/02 года он получил роль князя Трубчевского в нелюбимой им пьесе «В мечтах» Вл. И. Немировича-Данченко и только перед закрытием сезона, уже приняв решение об уходе из театра, сыграл Петра в «Мещанах» М. Горького.

   Основной причиной ухода Мейерхольда из МХТ была угроза творческого бездействия. Ситуация «простоя» обострилась исподволь формирующимся у будущего режиссера эстетическим инакомыслием. Треплев для него был больше, чем роль, — Треплев влиял на Мейерхольда, заметил А. Гладков (Гладков. Т. 1. С. 152). Безусловно, «Чайка» будила стремление быть в числе «горячих людей за работой разрушения старых форм и создания новых», среди которых мыслил себя Мейерхольд (Переписка. С. 32). То есть «влияние Треплева» на Мейерхольда в эти годы есть, конечно, воздействие на него Чехова. Проблема «условного» и «натурального» в театральном искусстве возникла в творческом сознании Мейерхольда при непосредственном участии Чехова.

   Свои размышления режиссер подытожил в 1906 году в статье «Натуралистический театр и театр настроения». Мейерхольд тут противопоставил два лица Художественного театра: «натуралистический» (то есть бытовой, в понимании Мейерхольда, театр, который подменил сценическую концепцию пьесы копированием исторического стиля) и «театр настроения» — у МХТ «это было *свое* лицо, а не маска, заимствованная у мейнингенцев». Художественники, считал Мейерхольд, открыли секрет чеховского настроения, скрытый в ритме его языка; впоследствии Чехов открыл перед сценой новые перспективы художественного развития, но МХТ потерял ключи к его пьесам, не заметил, «как Чехов от утонченного реализма перешел к лиризму, мистически углубленному» (Мейерхольд. Ч. 1. С. 122). Этот путь: через музыку Чехова — к Метерлинку — избирает сам Мейерхольд. Мысли, четко сформулированные режиссером в статье 1906 года, конечно, еще не были так полно осознаны им в пору службы в Художественном театре, но зародыши новой театральной веры зрели в нем.

   На положение Мейерхольда в МХТ безусловно повлияла нескрываемая им резкая неприязнь пьесы Вл. И. Немировича-Данченко «В мечтах». «Узнали {404} в авторе ученика Боборыкина и обижены за любимцев — Чехова и Гауптмана», — сообщал он Чехову о возникающих в труппе настроениях (Переписка. С. 34). На представлении пьесы Немировича в зале раздалось шиканье, — по театру прошел слух, будто его организовал Мейерхольд. Слуху поверил Станиславский; отношения с Немировичем были испорчены навсегда.

   Наконец, в начале 1902 года, по инициативе С. Т. Морозова, произошла реорганизация МХТ в товарищество на паях. В число пайщиков не были приняты А. А. Санин, В. Э. Мейерхольд, А. С. Кошеверов, Е. М. Мунт и другие. Накануне закрытия сезона в хронике «Курьера» (1902. 23 февраля) сообщалось об уходе из МХТ актеров Мейерхольда и Кошеверова, предложивших городскому управлению г. Херсона труппу со «строго художественным репертуаром и стройным ансамблем» на зимний сезон 1902/03 года. На другой день в «Курьере» появилось письмо Кошеверова и Мейерхольда, уточнявших, что уход их из состава труппы Художественного театра «совершенно не связан с соображениями материального характера». [↑](#endnote-ref-9)
9. -ф- — псевдоним Николая Ефимовича Эфроса, виднейшего театрального критика, чье творчество тесно связано со становлением метода Художественного театра. Серия его статей, посвященных премьерам МХТ, — золотой фонд отечественной критики. Эфрос оставил ряд крупных работ о Станиславском, В. И. Качалове, о спектаклях «Три сестры», «Вишневый сад», «На дне», капитальную монографию «Московский Художественный театр. 1898 – 1923». Сотрудничал в газетах «Новости дня», «Русские ведомости», «Театр», «Речь», в журналах «Русская мысль», «Артист», «Театр и искусство», «Рампа и жизнь», «Ежегодник Императорских театров».

   Отклик Эфроса на премьеру «Чайки» в Художественном театре состоит из трех частей, последовательно опубликованных в газете «Новости дня». В настоящем издании публикуется вторая из них. Специальное внимание Треплеву уделено уже в первой части (23 декабря). Сорин в «Чайке» характеризует себя как человека, «который хотел». «Треплев — из той же, в сущности, породы…» — определил Эфрос. В пьесе о Мировой душе отразились «потемки… неосознанного дарования» Треплева, «какое-то предчувствие таланта»; «… зритель, вместе с Дорном, должен признать, что в ее авторе что-то есть… это талант, хотя и больной, силящийся выбиться наружу, изнемогающий в поисках чего-то нового, что ему самому неясно, и впадающий в ложь». Третья часть отзыва о «Чайке» (1 января) посвящена анализу сценических образов Аркадиной (О. Л. Книппер), Маши (М. П. Лилина), Тригорина (К. С. Станиславский). [↑](#endnote-ref-10)
10. «Каширская старина» Д. В. Аверкиева, историческая мелодрама с особенным успехом шедшая на сцене Малого театра. [↑](#endnote-ref-11)
11. Сергей Глаголь в «Курьере» (1899. 19 декабря), высоко оценивший Треплева — Мейерхольда, писал об открытии новой грани его актерского {405} дарования в «Чайке»: «… г. Мейерхольд в роли<…> Константина произвел сильное и неожиданное впечатление. До сих пор мы его видели то Васильем Шуйским, то буффонирующим в роли Арагонского принца или в роли маркиза Форлипополи в “Трактирщице”. Теперь же перед нами был хороший драматический актер, давший яркий образ изломанного с детства неврастеника Константина. Сцена с матерью в третьем акте вышла и у него, и у г‑жи Книппер так искренно, что публика среди действия покрыла ее аплодисментами». [↑](#endnote-ref-12)
12. Речь идет о спектакле Вл. И. Немировича-Данченко «Счастье Греты» по пьесе Эмилии Матайя, писавшей под псевдонимом Э. Мариотт; героиню играла М. Л. Роксанова. [↑](#endnote-ref-13)
13. С. Васильев — псевдоним Сергея Васильевича Флерова, «московский Сарсэ», «короля критиков» Москвы. Вел летопись театральной жизни города в газете «Московские ведомости». Печатался также в журналах «Русское обозрение», в газете «Русское слово». Выпускник историко-филологического факультета Московского университета, он полагал замысел драматурга главной целью театрального творчества. В статье, посвященной постановке «Смерти Иоанна Грозного» в МХТ, Васильев сверяет сценический текст спектакля с текстом пьесы А. К. Толстого, обнаруживая значительные разночтения (несоблюдение ремарок автора, купюры в роли Бориса Годунова), в чем видит решительный недостаток исполнения: спектакль МХТ — «смесь превосходных постановочных подробностей и совершенно произвольного обращения с ясно и точно выраженными указаниями автора». Как и большинство критиков, Флеров не оценил концепции Станиславского, картины рабства, страшного упадка страны и народа в спектакле МХТ, в котором, с его точки зрения, «бояре слишком много лежат на брюхе» (Московские ведомости. 1899. 4 октября); а вместо государственного мужа, кто «на две головы стоял выше [окружающих. — *Е. К*.] умом и духом» (там же), у Станиславского Грозный — отвратительный старик, духовно и физически немощный. Н. Эфрос фиксировал, что Станиславский строил образ на чертах старческой дряхлости, расслабленности ума и ехидстве (см.: Новости дня. 1899. 4 октября). Впоследствии Мейерхольд вспоминал, что Грозный трактовался в спектакле МХТ как своего рода «неврастеник»: «… я играл Грозного, как нервного человека, которому свойственны эпилептические припадки и моления которого были чем-то вроде психологического юродства» (см.: Гладков. Т. 1. С. 177).

    В настоящем издании приводится отрывок из статьи С. Васильева, непосредственно посвященный исполнению Мейерхольдом роли Грозного.

    {406} Впервые Мейерхольд сыграл Ивана Грозного в 1897 году на выпуске из училища Филармонического общества — в пьесе А. Н. Островского «Василиса Мелентьева». Мейерхольд вспоминал о том, как после спектакля Станиславский посетил его в актерской уборной и сказал дружественные слова (см.: Гладков. Т. 1. С. 118 – 119). Премьера «Смерти Иоанна Грозного» А. К. Толстого в МХТ была показана на открытии второго сезона, 29 сентября 1899 года. Мейерхольд поначалу играл Шуйского. В роли Грозного впервые выступил 19 октября 1899 года. Станиславский полностью передал ему роль после шести представлений. [↑](#endnote-ref-14)
14. Флеров не случайно сосредоточен на пластической стороне исполнения Мейерхольдом Грозного, которая кажется ему курьезной. Вкус кострой форме, пластической изощренности игры отличал Мейерхольда всегда. Ср. отзыв И. Рудина о Тирезии («Антигона» Софокла): «Г. Мейерхольд изобразил прорицателя каким-то отвратительным стариком, с желтыми клыками в беззубом рте, с отваливающейся губой, с землистым гадким лицом. Он приходил на сцену, согнув стан под прямым углом. Очевидно — позвонки совсем атрофированы. Затем внезапно — для вящего сценического эффекта, вероятно, — он начинает ползти по своему длинному жезлу вверх, как мальчики вползают на шест, и вытягивается перед зрителями во весь свой рост» (Русский листок. 1899. 16 января). [↑](#endnote-ref-15)
15. Речь идет, видимо, об Н. Е. Эфросе. [↑](#endnote-ref-16)
16. «Одинокие» Г. Гауптмана многими были поняты как «любовная история, которая в тысячный раз рассказывается», — пьеса о проблемах любви и брака. Например, И. Н. Игнатов (Русские ведомости. 1899. 18 декабря) был уверен, что в МХТ пьеса и психология действующих лиц модернизированы. [↑](#endnote-ref-17)
17. буквально *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-2)
18. Проблема «нервности» Иоганнеса была специально затронута А. П. Чеховым, к которому Мейерхольд обратился за советом по поводу этой роли (Переписка. С. 22). Чехов опасался, что натуралистичность в изображении нервности героя заслонит сущность его духовной драмы, и советовал актеру: «Не следует подчеркивать нервности, чтобы невропатологическая натура не заслонила, не поработила того, что важнее, именно одинокости, той самой одинокости, которую испытывают только высокие, притом здоровые (в высшем значении) организации <…> Я знаю, Константин Сергеевич будет настаивать на этой излишней нервности, он отнесется к ней преувеличенно, но Вы не уступайте; красотами и силою голоса и речи не жертвуйте такой мелочи, как акцент» (Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 8. М., 1980. С. 274 – 275).

    Трудность положения Мейерхольда в роли Иоганнеса была обусловлена и тем, что для Станиславского в конечном счете правым оказывался не герой, а среда. Симпатии публики привлекали те «настроения домашнего {407} очага», которые так угнетали Иоганнеса. «Зритель знает, что ему надо сочувствовать одиноким, — писал Джемс Линч, — и в то же время он весь на стороне Кэте и ее очага» (Линч Джемс, Глаголь Сергей. Под впечатлением Художественного театра. М., 1902. С. 28). Тогда герой Мейерхольда мог казаться «перенервленным» — больным человеком среди нормальных людей. Таким его описывали многие критики: «Г. Мейерхольд, исполнявший роль Иоганнеса, сделал из него совершенного неврастеника, — сообщал И. Н. Игнатов (Русские ведомости. 1899. 18 декабря). — … он не только раздражается жизненными мелочами, но мечется в раздражении…» Н. Р‑ский сравнил героя Мейерхольда с «не в меру суетящимся пациентом больницы для душевнобольных» (Петербургский листок. 1901. 21 февраля). Петр Кичеев из «Русского слова» (1899. 22 декабря) — с «обалделым» Дон Кихотом, «бьющимся ни с того ни с сего головой об стену». Зато такой известный критик, как С. Васильев (Московские ведомости. 1899. 20 декабря), взял молодого актера под защиту: Иоганнеса «превосходно играет г. Мейерхольд». Впрочем, с точки зрения Васильева, Иоганнес тоже именно «больной человек, и только<…> Он лишает себя жизни под влиянием болезненного аффекта» (Московские ведомости. 1901. 26 февраля). Вряд ли с такой трактовкой мог согласиться Мейерхольд. [↑](#endnote-ref-18)
19. приземленный *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-3)
20. Имеется в виду пьеса Г. Гауптмана «Праздник мира» («Больные люди»), определенная автором как «семейная катастрофа», и ее герой Вильгельм Шольц. [↑](#endnote-ref-19)
21. Критика явно желала видеть Иоганнеса Фокерата безусловным героем. Так, А. Я. Фейгин (Курьер. 1899. 21 декабря) считал, что Мейерхольд должен был воссоздать фигуру Иоганнеса «во всей ее мощи убежденного, энергичного, но затравленного окружающими его людьми мыслителя, реформатора…». Возвысить Иоганнеса над филистерской средой хотелось и Немировичу-Данченко, он усматривал в пьесе ибсеновские мотивы. Немировичу Мейерхольд — Иоганнес не понравился, мотивы Ибсена в пьесе Гауптмана актер и режиссер понимали по-разному: Немирович — в героическом ключе, Мейерхольд — в трагическом аспекте. Чехову его исполнение, видимо, нравилось — нравился Иоганнес и зрителям (см.: Гладков. Т. 1. С. 183). Негативные отклики критики часто были связаны с неточным пониманием пьесы. Так, И. Н. Игнатов полагал, что «при другой» обстановке все участники любовного треугольника «Одиноких» могли бы быть счастливы, и потому с досадой замечал: «Но Иоганнес, изображенный г. Мейерхольдом, импульсивный, нервный, развинченный, не может быть счастливым ни при каких обстоятельствах…» [↑](#endnote-ref-20)
22. Как уже говорилось, такой оказывалась концепция постановщика, сочувствующего Кэте (М. Ф. Андреева) гораздо больше, чем Иоганнесу и Анне Мар (О. Л. Книппер). [↑](#endnote-ref-21)
23. Речь о пьесе Г. Гауптмана «Потонувший колокол». [↑](#endnote-ref-22)
24. И. М. Москвин — Браун, М. А. Самарова — г‑жа Фокерат, А. А. Санин — г‑н Фокерат. [↑](#endnote-ref-23)
25. Труппа русских драматических артистов под управлением А. С. Кошеверова и В. Э. Мейерхольда.

    {408} Херсонская городская дума сдала городской театр А. С. Кошеверову и В. Э. Мейерхольду для представлений драматической труппы на зимний сезон 1902/03 года (сентябрь — февраль).

    Труппа русских драматических артистов под управлением А. С. Кошеверова и В. Э. Мейерхольда явилась как бы херсонской колонией Художественного театра. Мейерхольд, видимо, по-прежнему был увлечен в первую очередь актерской профессией и постановочную часть организовал по готовому образцу, начав с подражания К. С. Станиславскому. «Подражательность молодого художника не опасна, — считал Мейерхольд. — Это почти неизбежная стадия. Скажу больше: в молодости полезно подражать хорошим образцам — это шлифует собственную внутреннюю самостоятельность, провоцирует ее выявление» (цит. по: Гладков. Т. 2. С. 291).

    Накануне театрального сезона в херсонской газете «Юг» появилась заметка о новой антрепризе, которую с нетерпением ожидали в городе: интерес публики обеспечило имя МХТ — его творческая программа была заявлена Мейерхольдом и Кошеверовым. «В труппе нет отдельных “громких” имен, так как цель ее руководителей создать дело, построенное не на двух-трех “китах”», — сообщал критик, — а на ансамбле, где все актеры «составляют один общий хор, в котором басы и тенора не могут кричать громче других, иначе их голоса будут звучать резким и неприятным диссонансом в общей стройной гармонии» (Олаф. Театральные беседы: К предстоящему театральному сезону // Юг. 1902. 15 августа).

    По существу, херсонской публике предстояло познакомиться с новой театральной эстетикой, выработанной первыми опытами отечественной режиссуры. Между тем Херсон не являлся театральным городом, а ближайшей предшественницей Труппы русских драматических артистов была антреприза Малиновской с полупрофессиональными актерами и кассовым репертуаром. А. П. Чехов тревожился за судьбу Мейерхольда: «… в Херсонском театре ему будет нелегко! Там нет публики для пьес, там нужен еще балаган. Ведь Херсон — не Россия и не Европа» (Чехов А. П. Письма. Т. 10. 1981. С. 211). Бывшие мхатовцы рискнули отправиться туда исключительно из стратегических соображений: А. С. Кошеверов имел родственников в городской думе.

    Ядро Труппы русских драматических артистов составили сокурсники Мейерхольда по Филармоническому обществу и бывшие мхатовцы: Е. М. Мунт, Н. А. Будкевич, Б. М. Снигирев, И. Н. Певцов, А. С. Кошеверов и А. Н. Блюменберг (последние двое закончили училище раньше, чем Мейерхольд). Были приглашены молодые, но уже опытные актеры провинции: О. П. Нарбекова, Л. Г. Гаврилова, Н. Е. Савинков, Ф. К. Лазарев.

    Сезон открылся «Тремя сестрами», — так был заявлен приоритет Чехова в репертуаре Труппы русских драматических артистов, — и продолжался при все возрастающем успехе. По воспоминаниям И. Н. Певцова, Мейерхольд {409} достиг невозможного: превратил херсонцев в заядлых театралов, число посещающих театр выросло от двух до пяти тысяч человек (см.: Илларион Николаевич Певцов. Л., 1935. С. 35).

    По мизансценам МХТ в Херсоне прошли чеховские «Три сестры», «Дядя Ваня», «Чайка», пьесы Г. Гауптмана «Потонувший колокол», «Геншель», «Одинокие», «Микаэль Крамер», Г. Ибсена «Доктор Штокман», «Гедда Габлер», «Дикая утка», М. Горького «Мещане», А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» и «Царь Федор Иоаннович». Мейерхольд поставил и новые, в МХТ не шедшие пьесы Г. Гейерманса, А. Шницлера, Ст. Пшибышевского, Г. Зудермана. Жесткие условия работы в провинции, впрочем, вынуждали в интересах кассы отчасти соблюдать репертуарный канон провинциальных театров, играть «кой-какой хлам для куска хлеба» (Илларион Николаевич Певцов. С. 39). Все же удельный вес новой драмы, особенно ее западного крыла, был в репертуаре Труппы русских драматических артистов беспрецедентно высок.

    Мейерхольд много играл. Этому «симпатичному актеру», по наблюдению критика, удаются главным образом «нервные» роли в «пьесах настроения» (см.: Рудин. Театр и музыка // Южная Россия. Николаев, 1903. 28 февраля). К примеру, роль Арнольда Крамера Мейерхольд провел «со свойственной ему нервностью и даже некоторою болезненностью…» (Ленский Влад. Городской театр // Юг. 1903. 26 января). А «лучшего Астрова, чем Мейерхольд, и желать трудно: изнервничавшийся, замученный, не могущий забыть об умершем под хлороформом больном, озленный на судьбу за то, что она дает профессорам в жены таких девушек, как Елена…» (из письма Б. А. Лазаревского А. П. Чехову от 13 и 17 апреля 1903 года. — цит. по: Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 31). «Этот артист знакомил нас с больными, характерными натурами, — писал критик в статье, посвященной закрытию театрального сезона в Херсоне, — где психология занимала первое место. Тонко поясняя малейшие изгибы души и сокровенные черты характеров своих героев прекрасною художественною игрою, В. Э. открывал зрителям целый новый мир — мир духа и мысли, являясь вполне понятным как для зрителя партера, так и галереи и главным образом собою создавая настроение пьесы. Среди массы ролей особенно выделялись талантливым исполнением: Иоанн Грозный (один из его шедевров), Астров (“Дядя Ваня”), Митя (“Пчела и трутни”), Неизвестный (“Последний гость”), Треплев (“Чайка”), Иоганнес Фокерат (“Одинокие”), Иванов, Баренд (“Гибель "Надежды"”), Георгий Претуров (“Сильные и слабые”), Петр (“Мещане”), Фридль Сонлейтнер (“Токари”), Арнольд Крамер и Ландовский (“Акробаты”). Роли с юмористическим и комическим оттенком, как, например, адвокат Монтичелли (“Идеальная жена”), Леплюше (“Флипот”) и т. п., в исполнении В. Э. Мейерхольда дышали жизненною веселостью и неподдельным комизмом, заставлявшим публику смеяться от души, и даже такая характерная роль, как водяной в “Потонувшем колоколе”, в исполнении В. Э. была одухотворена смыслом существования и жизни!..» (А. Н‑н. Минувший театральный сезон // Юг. 1903. 17 февраля).

    {410} Свидетельство яркого успеха первого херсонского сезона — специальный выпуск газеты «Юг», посвященный целиком труппе А. С. Кошеверова и В. Э. Мейерхольда, вышедший на другой день после закрытия сезона, 17 февраля 1903 года. Слава достигла столицы, и журнал «Театр и искусство» поместил заметку херсонского корреспондента, где говорилось: «Первый вполне удачный опыт ведения театрального дела в провинции, когда высоко держится знамя искусства<…> когда театр не идет навстречу низменным вкусам, не служит лишь для забавы и развлечения, не может и не должен оставаться без подражания» (Театр и искусство. 1903. № 6. С. 148).

    Труппа русских драматических артистов отправилась на гастроли в Николаев (с 24 февраля по 7 марта) и Севастополь (апрель — июнь). В мае севастопольцам был показан спектакль под названием «Вечера нового искусства». Были представлены «Последние маски» А. Шницлера и «Втируша» М. Метерлинка. «Спектакль закончился живыми картинами и чтением произведений Метерлинка, Эдгара По и Бальмонта как дополнение к вечеру, посвященному исключительно новому искусству, — сообщал рецензент. — Живые картины, обставленные умело и тщательно, очевидно, понравились публике, а мастерски прочитанные стихотворения Эдгара По и Бальмонта гг. Мейерхольдом и Певцовым заставили даже забыть, что спектакль затянулся до первого часа ночи» (Крымский вестник. 1903. 20 мая). Так обнаружил себя близкий перелом в творчестве Мейерхольда, готового стать оригинальным и самостоятельным режиссером. [↑](#endnote-ref-24)
26. А. Н‑н — постоянный театральный рецензент херсонской газеты «Юг». Возможно, под этим псевдонимом скрывался секретарь редакции газеты В. Р. Именитов, который во время конфликта В. Э. Мейерхольда с редакцией в следующем сезоне в знак солидарности с руководителем театра вышел из состава редакции, после чего заметки в газете за подписью А. Н‑н не появлялись. [↑](#endnote-ref-25)
27. де-Линь — Михаил Линский, фельетонист херсонской газеты «Юг». [↑](#endnote-ref-26)
28. Влад. Ленский публиковал в газете «Юг» материалы на общекультурные темы, иногда подписывал их — В. Л., В. Ленский. Очевидно, псевдоним. [↑](#endnote-ref-27)
29. Имеется в виду статья «Минувший театральный сезон», подписанная «А. Н‑н» и помещенная в том же номере газеты, которая посвящена Труппе русских драматических артистов под руководством А. С. Кошеверова и В. Э. Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-28)
30. {411} В новом сезоне Мейерхольд единолично возглавил антрепризу, реорганизованную в Товарищество на паях. Перемена в названии труппы была знаком самоопределения ее режиссера. Пьесы Г. Гауптмана, Г. Ибсена, М. Метерлинка, Ст. Пшибышевского, А. Шницлера, драмы новых литературных направлений, «разрывающих с натурализмом», «раскалывающих скорлупу жизни для обнажения ее ядра — души» и «выражающих связь повседневности с вечностью», должны составить основу репертуара в сезон 1903/04 года, анонсировалось в заметке, помещенной в журнале «Театр и искусство» (1903. № 39. С. 710). Театральный эксперимент стал теперь для Мейерхольда важнее готовых, испытанных форм. Это обстоятельство не могло не повлечь за собой охлаждение к его театру публики и критики. Городские власти, видимо, были недовольны уходом из театра А. С. Кошеверова: в обзорной статье «Херсон в 1903 году» (Юг. 1904. 3 января) Товарищество обвиняли в задатках рядовой антрепризы, а Мейерхольда упрекали за просьбы о субсидиях и пр. Эти несправедливые отзывы о деятельности Товарищества привели к ссоре Мейерхольда с редакцией газеты «Юг» (см.: Золотов. «Юг» и г. Мейерхольд // Одесские новости. 1904. 15 января).

    Провинциальная публика вынуждала Мейерхольда идти на компромиссы, в свою очередь городская дума требовала от него «героя и героиню», что значило: спектакли по старой, дочеховской драме. Все же в репертуар Товарищества вошли новые пьесы Г. Гауптмана — «До восхода солнца», «Коллега Крамптон», «Праздник примирения», «Красный петух», Г. Ибсена — «Нора», «Привидения», «Маленький Эйольф», «Женщина с моря», были сыграны «Забава» А. Шницлера, «Монна Ванна» М. Метерлинка, «На дне» М. Горького, «Вишневый сад» А. П. Чехова. «Постановочные» пьесы у Мейерхольда в этом сезоне: «Венецианский купец» У. Шекспира, «Снегурочка» А. Н. Островского, «Горе от ума» А. С. Грибоедова, а особенным успехом пользовался «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира — этот спектакль связан, по мнению Н. Д. Волкова, с косвенным влиянием А. П. Ленского, поставившего шекспировскую комедию (1899) с музыкой Ф. Мендельсона. Актерские удачи Мейерхольда в этом сезоне: Крамптон, Освальд в «Привидениях» Г. Ибсена, Трофимов в «Вишневом саде».

    Принципы нового театра впервые были намечены в приемах условной постановки «Снега» Ст. Пшибышевского. Но опыты Мейерхольда со световой партитурой, призванные раскрыть план «вечного» в течении действия, как и персонажи — олицетворения метафизических сущностей, большинству зрителей были непонятны. «На представлении “Снега” публика шикала и свистала», — откровенно сообщал фельетонист местной газеты (Юг. 1904. 18 января). Мейерхольд все чаще задумывался об отъезде: «Хотелось бы выбраться из этой ямы — Херсона. Холостой выстрел! Работаем много, а результат…» — жаловался он А. П. Чехову (Переписка. С. 43).

    Трудно с уверенностью судить о том, был ли отличен метод постановки «Вишневого сада» в Товариществе Новой драмы от чеховских спектаклей {412} МХТ. Во всяком случае, постановка была осуществлена Мейерхольдом не вслед мхатовской, а одновременно с МХТ (февраль 1904 года). Мейерхольд писал Чехову: «Вашу пьесу “Вишневый сад” играем хорошо, когда я смотрел ее в Художественном театре, мне не стало стыдно за нас» (Переписка. С. 45). Херсонская критика была недовольна водевильными мотивами мейерхольдовского спектакля, — ведь их не привыкли различать в больших чеховских пьесах, — а Мейерхольд, видимо, почувствовал новизну поэтики «Вишневого сада» именно в комических мотивах на трагическом фоне. Совсем скоро, весной 1904 года, после просмотра «Вишневого сада» в МХТ Мейерхольд в известном письме Чехову изложил оригинальный взгляд на пьесу как на мистическую драму, построенную на музыкальном начале. Из этой режиссерской экспликации ясно, что теоретические принципы условных сценических композиций в это время у Мейерхольда уже сложились.

    Сезон 1904/05 года Товарищество Новой драмы провело в Тифлисе, городе театральном, где публика была знакома с лучшими антрепризами страны и столичными актерами. Однако здесь, как и в Херсоне, преимущественный успех имели спектакли, Мейерхольду уже мало интересные, — постановки в эстетике Художественного театра. Тифлисцы с удовольствием смотрели «Трех сестер», «Смерть Иоанна Грозного», «Акробатов» и «Сон в летнюю ночь», но современную, так называемую психопатологическую драму принимали с большим сопротивлением: «Помилуйте, все Ибсен, да Гауптман, да еще и Метерлинк вдобавок. От таких нудных пьес сбежишь» (Театр и искусство. 1904. № 44. С. 788). Показанный вторым спектаклем «Потонувший колокол» Г. Гауптмана с Генрихом — Н. П. Россовым, любимцем Мейерхольда времен юности, успеха не имел. «Снег» же вызвал форменный скандал. На спектакле «Золотое руно» по Ст. Пшибышевскому в зрительном зале также скучали: «… большая часть пьесы проходит при абсолютной темноте на сцене. Неизвестно, для чего появляется какой-то незнакомец в черном, не то символ, не то призрак, и т. п. Играли артисты г. Мейерхольда и он сам, как они всегда играют пьесы психопатического сверхрепертуара, очень старательно и хорошо» (Кавказ. 1905. 15 февраля). Ведущий критик газеты «Кавказ» констатировал: «Культ “Гауптман, Ибсен и Ко” <…> лежит в основе деятельности Товарищества Новой драмы и составляет ее idee fixe…» И с досадою отмечал: «Но чего я не могу простить г. Мейерхольду, это систематичного провала его труппою всех пьес доброго старого времени, когда на так называемых новых — он блестяще доказывает свои утонченные режиссерские способности» (Кавказ. 1905. 18 февраля).

    В «Тифлисском листке», дружественно настроенном к труппе Мейерхольда, взяли под защиту репертуарные пристрастия Товарищества (Голос. Ибсен и тифлисцы: В защиту одной отвергнутой драмы // Тифлисский листок. 1904. 3 декабря). Статья, обличающая косность тифлисской публики, не собравшейся на представление «Дикой утки», снятой из-за этого с репертуара, была написана в поддержку пьесы Ибсена.

    Мейерхольд все же показал ее тифлисцам, как показал все подготовленные прежде пьесы Г. Гауптмана, Ст. Пшибышевского, А. Шницлера, {413} М. Метерлинка, добавив к ним «Розу Бернд» и «Шлюк и Яу» Г. Гауптмана, «Женщину в окне» Г. фон Гофмансталя и «Отца» А. Стриндберга. Тифлисский сезон прошел с нарастающим успехом, Товарищество не понесло убытков, но творческие планы Мейерхольда были гораздо шире осуществленного: задуманная режиссером театральная революция нуждалась в петербургско-московской литературно-художественной среде, и Мейерхольд с готовностью откликнулся на приглашение Станиславского создать экспериментальную Театр-Студию при МХТ. [↑](#endnote-ref-29)
31. Херсонский критик описал характерную для мейерхольдовского театра фигуру «героя в шутовских нарядах». С большим успехом шел «Коллега Крамптон» и в Тифлисе, где Мейерхольд «приводил зрителей своей художественной игрой, удивительно глубоким пониманием типа в восторженное состояние <…> В этот вечер он был великий артист» (Тифлисский листок. 1904. 9 октября). Гауптман, любимый драматург Мейерхольда, и в целом западноевропейская новая драма, многое определили в нем как в актере. Показателен отзыв о Мейерхольде в роли чеховского Иванова (впервые сыгран 5 ноября 1902 года в Херсоне): «Г. Мейерхольд придал Иванову окраску современной западноевропейской изломанности, не было русской апатии, русской тягучей скорби, которую так чудесно передавал В. Н. Давыдов <…> Нервозность Иванова у г. Мейерхольда как-то отзывалась ибсеновскими “Призраками”» (Кавказ. 1904. 9 декабря). [↑](#endnote-ref-30)
32. Следующее представление «Коллеги Крамптона» прошло вновь при наполненном театре. «По адресу артистов, и главным образом г. Мейерхольда, овации были бурные и многочисленные…» (Юг. 1903. 21 октября). [↑](#endnote-ref-31)
33. Статья носит программный характер и, возможно, написана при участии или по согласованию с Мейерхольдом или А. М. Ремизовым, литературным консультантом Товарищества. [↑](#endnote-ref-32)
34. Здесь: низменное *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-4)
35. Здесь: возвышенное *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-5)
36. Для создания «мистических», не связанных с житейскими и бытовыми впечатлениями настроений символистской драмы Пшибышевского Мейерхольд использовал свет, лепил сценическую форму спектакля средствами световой партитуры. Она была зафиксирована по актам: «Начало первого действия. Все потушено (рампа, софиты, оркестр и в публике). Огонь в камине лишь слегка, потом огонь постепенно разгорается. За окном закат (красноватый свет)». Во втором акте «на сцене темно, в коридоре светло (красноватый свет). Когда зажигают лампу, светло на сцене, в гостиной темно. Акт третий. Ранний рассвет, когда {414} еще горит лампа. Начать акт полумраком на сцене <…> Акт четвертый начать, как начало первого акта. Камин не горит. Только за окном свет (красный закат). Потом зажигают огонь *только* в гостиной. На сцене *полусвет*» (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 184, л. 45 – 46). Режиссер создал условную среду действия, подчиненную закону красоты внебытовой: большие голубые вазы, старинные кувшины и цветы на сцене, «снежный пейзаж ослепительной белизны на заднем плане». [↑](#endnote-ref-33)
37. Мейерхольд играл Тадеуша. [↑](#endnote-ref-34)
38. Алексей Михайлович Ремизов, писатель, оказал большое влияние на молодого Мейерхольда, который познакомился с ним еще гимназистом в Пензе, куда Ремизов был сослан за участие в социал-демократическом движении. Одна из первых печатных работ Ремизова — перевод книги А. Родэ «Гауптман и Ницше. К объяснению “Потонувшего колокола”» (1902) — сделана совместно с Мейерхольдом. В Товариществе Новой драмы Ремизов был литературным консультантом, чем-то вроде заведующего репертуаром (см.: Волков. Т. 1. С. 169), участвовал в выработке теоретической платформы нового театра. Совместно с братом Сергеем специально для Товарищества перевел пьесу Ст. Пшибышевского «Снег». В публикуемой статье о «Снеге» Ремизов излагает присущие символистам взгляды на назначение театра, мысли о его новой жизнетворческой функции на пути создания религиозной органической культуры.

    «Весы» — ежемесячный журнал искусства и литературы, выходил в 1904 – 1909 годах (изд. «Скорпион», ред. С. А. Поляков). Круг сотрудников журнала — приверженцы символизма Андрей Белый, В. Я. Брюсов, Г. И. Чулков и другие. [↑](#endnote-ref-35)
39. Премьера «Золотого руна» Ст. Пшибышевского — 24 октября 1902 года, Херсон; премьера «Втируши» («Непрошенная») М. Метерлинка — 18 мая 1903 года, Севастополь. [↑](#endnote-ref-36)
40. Позиция Ремизова совпадает с концепцией соборного театра Вяч. Иванова, которой сочувствовал и Мейерхольд. [↑](#endnote-ref-37)
41. Мейерхольд открыл сезон чеховским спектаклем как своего рода визитной карточкой Товарищества. «Три сестры» имели в Тифлисе безусловный успех. [↑](#endnote-ref-38)
42. Н. Д. Волков сообщает, что в Тифлисе Мейерхольд получил прекрасно оборудованный театр: сцена была устроена с использованием различных новшеств — вращающийся пол и механизм, позволяющий приподнимать любую часть площадки на различную высоту (см.: Волков. Т. 1. С. 183). [↑](#endnote-ref-39)
43. {415} Псевдоним не раскрыт.

    На представлении пьесы Ст. Пшибышевского в Тифлисе произошел скандал (см.: Театр и искусство. 1904. № 42. С. 750; № 44. С. 788). Исход состязания актеров со зрительным залом красноречиво описал критик тифлисской газеты «Кавказ» (1904. 4 октября): «“Снег” Пшибышевского совсем ни для кого доступным не оказался… Это наглядным образом высказала вся публика, по окончании спектакля частью шикавшая, а частью оставшаяся сидеть на своих местах в ожидании, что будет дальше. Дело чуть не дошло до анонса со сцены, что расходитесь, мол, господа, пьеса окончена!.. Я с нетерпением ждал этого анонса, — тогда скандал был бы полный; но администрация Новой драмы предпочла разослать по рядам кресел капельдинеров, которые Христом Богом клялись, что больше уж ничего не будет…» [↑](#endnote-ref-40)
44. В Тифлисе Еву играла Н. Н. Волохова. [↑](#endnote-ref-41)
45. Псевдоним не раскрыт. Н. М. — постоянный рецензент тифлисской газеты «Кавказ». Резко негативно относился к репертуарной политике Товарищества, окрестив ее «гауптоманией». Отрицая культ «Гауптмана, Ибсена и Ко», критик высоко оценивал режиссерское мастерство Мейерхольда и художественный уровень труппы, признавал, что положение драматического театра в Тифлисе Мейерхольд в корне изменил. [↑](#endnote-ref-42)
46. Заслуга Художественного театра и Товарищества Новой драмы как раз и заключалось в том, что Чехов был прочитан ими в контексте современной европейской драмы и осознан как один из лидеров в деле обновления драматической литературы, то есть в едином ряду с Г. Ибсеном, Г. Гауптманом, М. Метерлинком. [↑](#endnote-ref-43)
47. Критик «Кавказа» не принял постановку «Потонувшего колокола», сочтя ее декадентской: «Символизм и декадентщину — этих двух литературных выкидышей — не раз пробовали узаконить на нашей тифлисской сцене, но слава Богу, до сих пор ничего из этого не выходило <…> Мы жаждем чистой и здоровой литературной пищи <…> ценим только пьесы, отражающие жизненные явления, как в зеркале, а не делающие из них ребусы» (Кавказ. 1904. 29 сентября). [↑](#endnote-ref-44)
48. На прощальном представлении «Трех сестер» Мейерхольду были прочитаны адреса от публики. В одном из них, в частности, говорилось: «… даже и враги ваши протестуют против того, что вы играете, но не против того, как вы играете. Протестуют против репертуара, но не исполнения. Вы победили! Вы покорили нас дружным натиском стройного ансамбля, упорными атаками нового репертуара. Ибсен, Гауптман, Зудерман, Чехов» (Тифлисский листок. 1905. 1 марта). [↑](#endnote-ref-45)
49. «Горе от ума» было представлено 19 февраля 1905 года. Дело не в стремлении Мейерхольда играть героев-любовников, а в его трактовке грибоедовской {416} комедии, героя которой Мейерхольд не относил к амплуа первых любовников. Показательно, что в 1928 году в ГосТИМе Чацкого сыграет «простак» Э. Гарин. [↑](#endnote-ref-46)
50. Театр-Студия Московского Художественного театра был создан по инициативе К. С. Станиславского для экспериментальной работы.

    В. Э. Мейерхольд получил приглашение участвовать в работе коллектива зимой, в начале 1905 года. В марте состоялись организационные переговоры в Москве, 5 мая — первое заседание всего коллектива.

    Термин «театр-студия» впервые появился для обозначения специфики именно этого театрального организма; работы по его созданию были в то же время началом студийного этапа русской режиссуры.

    В Театре-Студии объединились сотрудники мейерхольдовского Товарищества Новой драмы, Московского Художественного театра, учащиеся школы при МХТ, литераторы, живописцы, представляющие различные творческие группировки.

    Работу Театра-Студии, проведенную летом 1905 года в Пушкино, возглавлял В. Э. Мейерхольд; К. С. Станиславский должен был включиться в нее позднее, после просмотра подготовленных студийцами спектаклей «Смерть Тентажиля» и «Шлюк и Яу».

    К моменту, когда началась работа Театра-Студии, уже велись дискуссии о кризисе МХТ, театральном натурализме, о движении сценического искусства в сторону символизма. А. Л. Волынский, Д. С. Мережковский, З. Н. Гиппиус, В. Я. Брюсов, Д. В. Философов, В. И. Иванов практически еще с 1898 года обсуждали попутно общеэстетическим и литературным концепциям символизма некоторые вопросы театра. В журналах «Северный вестник», «Весы», «Мир искусства», «Вопросы жизни», «Новый путь», «Новые маски» эти литераторы выдвинули идеи «театра духа», театра как мистерии, его теургического предназначения, возврата к античной модели и формированию его средствами нового религиозного сознания в противовес светскому развлекательному «театру иллюзии», предназначенному для мещанской толпы. В этих концепциях намечалось некоторое мировоззренческое единство, пути к реализации эстетической программы были названы неясно и по-разному, вне какой-либо связи с реальностью окружающего театра.

    Работа в Театре-Студии была первым опытом сочетания практической режиссуры (постановки спектакля) с педагогикой (воспитанием актера), с теоретической подготовкой экспериментов и осмыслением итогов.

    По замыслу создателей Театра-Студи и, ее задачей было воспитание актера, готового к воплощению нового для Московского Художественного театра репертуара, прежде всего — символистского.

    Педагогическая работа Мейерхольда в Театре-Студии базировалась на идеях, радикально отличающихся от практики театра этого времени, {417} принципиально отличных и от метода МХТ. Здесь рождался Театр Синтезов, противостоящий Театру Типов (см.: Громов. С. 41 – 55).

    В Театре-Студии возникали принципиально новые соотношения театральной педагогики, режиссуры с решением пространственной и музыкальной среды спектакля, менялась методология работы художников и композиторов.

    Позже Мейерхольд осознавал непреодоленное методологическое противоречие в работе Театра-Студии: «Я стремился там соединить в одно самые разнородные элементы: символистскую драматургию, художников-стилизаторов и актерскую молодежь, воспитанную по школе раннего Художественного театра <…> Это стало уроком: сначала надо воспитать нового актера, а уже потом ставить перед ним новые задачи» (цит. по: Гладков. Т. 2. С. 272). Зафиксированная в 1930‑е годы, эта мысль Мейерхольда действительно была сквозной на всех этапах творчества.

    Станиславский с радостью воспринял показ сцен из готовящихся спектаклей 11 августа. На следующий день после показа он оценивал его в письмах: «“Шлюк и Яу” — свежо, молодо, неопытно, оригинально и мило <…> “Смерть Тентажиля” — фурор. Это так красиво, ново, сенсационно!» (Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. М., 1960. С. 324). «Я был счастлив за Всеволода Эмильевича… Главное же в том, что вчера стало ясно: “… есть труппа” или, вернее, хороший материал для нее. Этот вопрос мучил меня все лето, и вчера я успокоился» (Там же. С. 325).

    Однако на генеральной репетиции «Смерти Тентажиля», по свидетельству директора-администратора Студии С. А. Попова, у Станиславского чувствовалось «общее неудовлетворение делом», и он сказал о «Смерти Тентажиля»: «Это, правда, прекрасная постановка, но в таком виде она не нужна» (Там же. С. 708). Впоследствии в книге «Моя жизнь в искусстве» Станиславский утверждал: «Открывать Студию было опасно, как мне казалось, для самой же идеи, ради которой она основывалась, так как плохо показать идею — значит убить ее» (Там же. Т. 1. 1954. С. 286). Определились кардинально различные подходы Станиславского и Мейерхольда к методу и функциям режиссера: педагог и помощник актера или свободный автор спектакля. Станиславский утверждал: «Студия режиссера, хотя бы и прекрасная, не отвечала моим тогдашним мечтам» (Там же).

    Реформирование Студии, приглашение других участников или долгие эксперименты без уверенности в успехе были невозможны для учредителя из-за социальной и финансовой неопределенности: политические беспорядки осени 1905 года, прекращение спектаклей в МХТ, незаполняемость зрительного зала, недостаточные сборы, а с начала зимы — подготовка театра к заграничным гастролям.

    Внутри МХТ работа Студии, участие в ней Мейерхольда вызывали сомнения Вл. И. Немировича-Данченко и других, кто опасался желания Станиславского, — возможно, в ущерб существующей стабильности театра, — создавать «что-нибудь новое, решительное, экстравагантное, что, может быть, разозлило бы публику, но заставило бы ее бродить», кто упрекал {418} Станиславского в преувеличении таланта Мейерхольда (см.: Полякова Е. И. Станиславский. М., 1977. С. 236).

    Станиславский 24 октября принял решение о закрытии Студии, а 7 ноября предложил ее хору и оркестру во главе с И. А. Сацем на месте Студии начать новое дело — музыкальную студию при МХТ (от имени хора и оркестра И. А. Сац 8 ноября отказался от предложения).

    Станиславский все же считал опыт Студии началом нового этапа истории МХТ: «Она погибла, но зато наш театр нашел свое будущее на ее развалинах»; «там было и хорошее, искреннее и смелое <…> Художественный театр тем более должен сохранить добрую память о своем покойном детище, так как он один разумно воспользовался результатами юных брожений. С помощью их Художественный театр помолодел, обновился» (Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 5. 1958. С. 385, 412).

    Действительно, постановки Станиславского 1907 – 1908 годов «Драма жизни», «Жизнь Человека», «Синяя птица», приглашение в театр Э.‑Г. Крэга демонстрировали подход Станиславского к тем проблемам актерского искусства, поставленным в Студии на Поварской, которые в то же время по-своему решал и Мейерхольд. По существу, он в не меньшей степени, чем Станиславский, воспользовался «результатами юных брожений». [↑](#endnote-ref-47)
51. Чулков Георгий Иванович — прозаик, драматург, критик, один из ведущих теоретиков символизма. Его оригинальная концепция театра предполагала создание театра-храма, утверждала «оргийный общественно-религиозный» дух искусства. Только созданием театра трагедии современная эпоха, по мысли Чулкова, могла бы состояться как ценная в общественно-культурном смысле (см.: Чулков Г. Принципы театра будущего // Театр. Книга о Новом театре. Спб.: Шиповник. 1908. С. 201 – 217). Чулков создал теорию «мистического анархизма», сочетавшую философские идеи, характерные для символизма, с политическим радикализмом.

    Мейерхольд познакомился с Чулковым в Москве, когда был артистом МХТ, а Чулков — студентом, активно интересовавшимся социал-демократией. Впоследствии Мейерхольд считал Чулкова одним из «выдающихся драматургов», пытающихся порвать с театральными традициями, но относил к декадентам, а не к зачинателям Нового театра (см.: Мейерхольд. Ч. 1. С. 186 – 187). После закрытия Театра-Студии Г. И. Чулков пытался основать театр «Факелы», режиссером в котором был бы Мейерхольд. Вместе с В. И. Ивановым они оба выступали 6 января 1906 года на собрании по организации этого театра… Идею осуществить не удалось из-за финансовых трудностей.

    Г. И. Чулков делал доклад о «Балаганчике» Блока перед артистами Театра В. Ф. Комиссаржевской. Режиссерскую работу над «Балаганчиком» Мейерхольд посвятил Г. И. Чулкову.

    Много позже Мейерхольд ставил «Зори» Э. Верхарна в Театре РСФСР Первом в переводе Г. И. Чулкова. [↑](#endnote-ref-48)
52. В. Э. Мейерхольд, бывший артист Художественного театра, в течение 1902 – 1904 годов руководил Товариществом Новой драмы, которое подвизалось в наших южных городах. Талантливый, смелый режиссер и культурный человек, В. Э. Мейерхольд является достойным товарищем и продолжателем К. С. Станиславского. [↑](#footnote-ref-6)
53. Кроме главных руководителей, К. С. Станиславского и В. Э. Мейерхольда, режиссерами выбраны: А. С. Кошеверов, Г. С. Бурджалов, Б. К. Пронин и В. Э. Репман; декоративная часть будет находиться в ведении: Н. Н. Сапунова, С. Ю. Судейкина, Н. А. Андреева, Н. П. Ульянова и других. Предположены к постановке: «Комедия любви» *Ибсена*; «Ганнеле» и «Красный петух» *Гауптмана*; «Земля» *Валерия Брюсова*; «Тантал» *Вяч. Иванова*; «Принцесса Мален» *Метерлинка*; «Эдип и Сфинкс» *Пеладана*; «Зори» и «Филипп II» *Э. Верхарна*; «Гости» и «Снег» *С. Пшибышевского*; «Драма жизни» *Кнута Гамсуна*; «Смерть Тициана» {48} *Гуго фон Гофмансталя*; «Самум» *Стриндберга*; драмы *Кальдерона* (в переводе *К. Бальмонта*), пьесы *А. Штеенбуха, Рашильда, Тетмайера* и других. Первой пьесой для постановки намечена «Смерть Тентажиля» Метерлинка (в переводе Алексея Ремизова), действие драмы будет сопровождаться музыкой, которую написать предложено композитору И. А. Сацу. Театральным литературным бюро заведует *А. П. Зонов*. [↑](#footnote-ref-7)
54. «Наоборот» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-8)
55. {419} Аврелий — псевдоним Валерия Яковлевича Брюсова, возглавлявшего литературное бюро Театра-Студии.

    Виднейший теоретик искусства В. Я. Брюсов и В. Э. Мейерхольд на протяжении двух десятилетий (до смерти Брюсова в 1924 году) вели глубокий проблемный диалог. Период Театра-Студии был временем наибольшего их сближения и сотрудничества.

    Отзывы Брюсова об искусстве МХТ (наиболее значительный — Ненужная правда: По поводу Московского Художественного театра // Мир искусства. 1902. № 4. С. 67 – 74) и реалистического театра вообще (см.: Брюсов В. О искусстве. М., 1899; Его же. Дневники. 1891 – 1910. М., 1927) были для Мейерхольда значимы среди теоретических обоснований программы Театра-Студии В своей работе «К истории и технике Театра» Мейерхольд в то же время полемизировал с Брюсовым, в частности, с идеями его статьи «Искания новой сцены». Глубоко солидарные в программе отрицания реализма, Брюсов и Мейерхольд расходились в позитивной программе. Метод Мейерхольда подчинялся внутренней логике развития театра и не мог не быть преемственно связан с традициями русской и европейской сцены и, кроме того, учитывал реалии сценической практики, тогда как Брюсов считал необходимым отказаться ото «всех вековых традиций» театра.

    После закрытия Театра-Студии у В. Э. Мейерхольда и В. Я. Брюсова был совместный замысел организации театра «Маяк», но он не был реализован. Следующий этап их теоретического диалога связан со спектаклями Театра В. Ф. Комиссаржевской, к которому был близок и В. Я. Брюсов. [↑](#endnote-ref-49)
56. Имеются в виду Театр-Студия и Театр Диониса, организованный бывшим актером МХТ Н. Н. Вашкевичем. Программа его изложена в ст.: Вашкевич Ник. Дионисово действо современности // Театр и искусство. 1905. № 35. В январе 1906 года был показан спектакль «Три расцвета» по драме К. Д. Бальмонта. Брюсов оценил этот спектакль отрицательно и доказывал, что никакого новаторства Н. Н. Вашкевичу в его театре достигнуть не удалось. [↑](#endnote-ref-50)
57. Готовы были «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка и «Шлюк и Яу» Г. Гауптмана в постановке Мейерхольда. Работа над «Комедией любви» Г. Ибсена закончена не была. В макетной мастерской шла работа художника В. И. Денисова над «Коллегой Крамптоном» Г. Гауптмана. [↑](#endnote-ref-51)
58. Приглашение С. Ю. Судейкина и Н. Н. Сапунова, художников младшего поколения «Мира искусства», не имевших опыта работы в театре, было для Мейерхольда принципиальным. Они совместно пытались по-новому решать проблему сочетания актерского действия и спектакля. Они отказались от концепции реального пространства и соблюдения авторских ремарок. Шли поиски такого изобразительного решения пространства, в котором бы мизансцены ассоциировались с помпейскими фресками, с живописью прерафаэлитов. [↑](#endnote-ref-52)
59. {420} В спектакле рождалась музыкальная концепция драматического театра, впоследствии получившая развитие в творчестве режиссера. [↑](#endnote-ref-53)
60. Опущена часть статьи о Театре Диониса Н. Н. Вашкевича. [↑](#endnote-ref-54)
61. Имеется в виду идея создания театра «Факелы», близкого к альманаху «Факелы», три номера которого вышли в 1906 – 1908 годы под редакцией Г. И. Чулкова. [↑](#endnote-ref-55)
62. Здесь Брюсов формулирует наиболее спорный для Мейерхольда тезис теории символизма: отказ от средств и традиций сценического, как и любого другого, искусства в пользу изначальных, синтетических, сверхсознательных форм творчества. Мейерхольд же в дальнейшей практике, особенно определенно — с «Балаганчика», а затем в период традиционализма и стилизации, как бы ни был близок общефилософским позициям символистов, активно разрабатывал собственно театральные, принадлежащие сфере искусства, традиции, оставался в пределах художественной культуры, отнюдь не «разрушал» театр до основания, а возрождал его забытые и утерянные ценности. [↑](#endnote-ref-56)
63. Я говорю вообще, но, конечно, отдельные попытки делались как во Франции (THÉÂTRE DE L’OEUVRE [Theatre de l’Oeuvre, руководимый Люнье-По, знаменит своими постановками драматургии рубежа XIX – XX веков — Метерлинка, Кроммелинка, Жарри и других. Работал в Париже с 1893 года. — *Ред*.], театры на открытых сценах, театр д’Альгейм и т. д.), так и в Германии. [↑](#footnote-ref-9)
64. Персонаж пьесы М. Метерлинка «Аглавена и Селизетта». [↑](#endnote-ref-57)
65. М. Метерлинк называл свои пьесы «трагедиями для театра марионеток». В «Предисловии автора к своим пьесам» драматург пояснял, что их содержание не связано с «бытовой» жизнью. Оно отражает желания, настроения, которые продиктованы связью человека с вечным и «ужасом перед неведомым». Поэтому лучше выразит идею пьесы кукла-марионетка, чья пластика не связана с реальным жизнеподобием. [↑](#endnote-ref-58)
66. Зимой 1906 года, после закрытия Театра-Студии, Мейерхольд покинул Москву и в Петербурге сблизился с Вяч. Ивановым, участвовал в проекте организации мистического театра «Факелы». Проект «Факелов» не осуществился по причинам материального порядка, и Мейерхольд вынужден был восстановить Товарищество Новой драмы. 3 февраля 1906 года он приехал в Тифлис, где сразу же получил предложение снять театр «Артистического общества» на три или пять лет. Но уже 10 февраля пришло письмо из Петербурга от В. Ф. Комиссаржевской с предложением вступить в труппу ее театра в качестве актера и режиссера. Мейерхольд решился ответить согласием, так как дело, начатое Театром-Студией и «факельным движением», считал неотложным. Он мечтал о театре-школе, о поиске новых сценических форм в студийных спектаклях, а это «в провинции никогда не осуществимо» (Переписка. С. 63).

    В Тифлисе Мейерхольд показал две пьесы из репертуара Театра-Студии: «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка и «Комедию любви» Г. Ибсена. В старых принципах «сценического натурализма», поскольку публика Тифлиса {421} отдавала им предпочтение, Мейерхольд поставил «Фимку» В. О. Трахтенберга, «Евреев» и «Во дворе, во флигеле» Е. Н. Чирикова, «На пути в Сион» Шолом Аша и др.

    В мае 1906 года Мейерхольд встретился с Комиссаржевской, вопрос о будущем его сезоне решился. Поскольку труппа Комиссаржевской была далека от сценических новаций, режиссер не надеялся задержаться в ней более сезона. Чтобы сохранить Товарищество Новой драмы, Мейерхольд решил «заготовить» постановки летом — на зимний сезон, когда труппа будет работать без него (под руководством Р. А. Унгерна). Для подготовки будущего сезона Товарищество отправилось на летние гастроли в Полтаву.

    К весне 1906 года Н. Д. Волков относит знакомство Мейерхольда с книгой Г. Фукса «Театр будущего». Утопия театральной теории Вяч. Иванова именно при «посредничестве» Фукса раскрывалась в ее практическом аспекте, так как Фукс разработал сценическую технологию для театра, теоретически сочиненного символистами. Во имя монументальной драмы, сливающей в едином переживании актеров и толпу, Фукс призывал сломать сценическую коробку, предложил новую архитектуру сцены: двойной амфитеатр и неглубокие подмостки, где главным местом действия является просцениум. В новом архитектоническом пространстве сцены органичны движущиеся фигуры наподобие рельефов; актер должен вернуться к музыкально-пластическим основам своего мастерства. Театральные эксперименты в Полтаве были подчинены решению архитектонических задач. В «Привидениях» Г. Ибсена и «Каине» О. Дымова подчеркивалось единство места действия, сосредоточенного на просцениуме. «Пьесы разыгрываются без занавеса, — писал впоследствии Мейерхольд, — осуществить этот прием помогло исключительно удобное устройство сцены в полтавском театре <…> В полтавском театре рампа легко разбирается, место, предназначенное для оркестра, искусно застилается полом вровень со сценой, образуемая таким образом эстрада создает сильно выдвинутый в зрительный зал просцениум» (Мейерхольд. Ч. 1. С. 244).

    Летние гастроли в Полтаве стали подготовкою не только к будущему сезону Товарищества в Тифлисе, но прежде всего к деятельности Мейерхольда в Театре В. Ф. Комиссаржевской. «Привидения», «Каин», «Крик жизни» А. Шницлера были инсценированы, как указывает Мейерхольд, в тех же приемах, что спектакли театра на Офицерской: «Гедда Габлер», «В городе», «Трагедия любви», «Кукольный дом» (Там же. С. 329). «Гедда Габлер» и «Сумасшедший» («Чудо святого Антония»), впоследствии поставленные Мейерхольдом у Комиссаржевской, шли в исполнении Товарищества в Полтаве. Описание принципов постановки «Крика жизни»: гротеск в изображении страстей, японский прием в пластике («всякое движение рассматривалось как танец»), преувеличение масштабов сценической обстановки — приведены Мейерхольдом в «Примечаниях к списку режиссерских работ» (см. там же. С. 237).

    Мейерхольд был доволен своей интенсивной и смелой работой в лето 1906 года: «… после падения Студии воскресила меня Полтава…», «из дел {422} Товарищества Новой драмы… полтавское дело было самое интересное. Это было время, когда Товарищество владело Театром исканий» (Переписка. С. 67, 111).

    В Полтаве Товарищество Новой драмы кардинально изменило свое лицо, и теперь никто не мог бы принять его за колонию Художественного театра. «В. Э. Мейерхольд не копирует. Он ищет новых путей и стремится создать новую школу театрального искусства», — заключал критик (Полтавщина. 1906. 29 июня). Деятельность Мейерхольда в Театре В. Ф. Комиссаржевской стала дальнейшей разработкой этой новой школы театрального искусства. [↑](#endnote-ref-59)
67. Псевдоним не раскрыт.

    Автор статьи хорошо осведомлен в области современной драматической литературы и видит связь новой драмы с трагическим жанром, столь важную именно для Мейерхольда. «Смерть Тентажиля» — образчик новой трагедии рока. Тифлисский критик затронул принципиальный вопрос: новая драма требует особой актерской техники, так как оперирует не типами или характерами, но образами-синтезами, представляющими не единичных людей, а философски абстрагированные обобщения смысла их существования. «Работа над… пьесой (“Комедия любви”) привела к критике Театра Типов и открыла прозрения в область Театра Синтезов», — писал Мейерхольд о спектакле, подготовленном в Театре-Студии, который, видимо, был повторен в Тифлисе (Мейерхольд. Ч. 1. С. 112). [↑](#endnote-ref-60)
68. Е. М. Мунт — Свангильд, О. П. Нарбекова — Фру Хлам, В. Э. Мейерхольд — Гульстад, А. П. Нелидов — пастор Строман. [↑](#endnote-ref-61)
69. М. А. Кобецкий (Бецкий) — Фальк. [↑](#endnote-ref-62)
70. Пьеса Ибсена «Привидения» и роль Освальда были особенно любимы Мейерхольдом. Н. Д. Волков сообщает, что летом того же, 1906 года, «в Полтаве “Привидения” были поставлены Мейерхольдом без занавеса, в качестве декорации был использован колонный зал. На просцениуме стоял рояль, сидя за которым Мейерхольд — Освальд вел последнюю сцену. Действующим лицам был придан символический облик, с соблюдением колористического принципа. Так, Освальд все три действия был одет во все черное, платье же Регины горело ярко-красным цветом. Лишь маленький фартучек подчеркивал ее положение прислуги» (Волков. Т. 1. С. 245 – 246). [↑](#endnote-ref-63)
71. Псевдоним не раскрыт.

    Постановка «Смерти Тентажиля» в Тифлисе — премьера спектакля, над которым Мейерхольд работал целый год: «Для меня этот спектакль ценен психологически. Работа сдана» (Переписка. С. 65).

    {423} Газета «Кавказ», как и в прежнем сезоне, не принимает новейших течений в драматургической литературе и предпочитает реалистическое искусство новациям Мейерхольда. Уважительный тон мейерхольдовского оппонента свидетельствует о художественном успехе «Смерти Тентажиля» в Тифлисе. Мейерхольд писал о премьере: «Публика слушала пьесу с благоговением. Особенно ошеломил первый акт. Публика была подготовлена кое-какими заметками, что спектакль будет поставлен по-новому. Но то, что она увидела, превзошло, по-видимому, всякие ее ожидания» (Там же. С. 65). [↑](#endnote-ref-64)
72. Мейерхольд описывал свой спектакль: «Я поставил все акты в раме, затянутой тюлем, за которым шло действие. Рама была из сукна темно-зеленого цвета <…> Костюмы были цветные, как в Студии. И всю постановку благодаря этому пришлось выдержать не в стиле примитивов, а в тонах беклиновских картин. Беклин вышел настолько определенным, что его заметили решительно все. Это было для меня не идеально, но ценно, что цельно» (Там же). Жизнь спектакля на публике помогла Мейерхольду сделать следующие выводы: «Пьеса может быть поставлена в двух редакциях, совершенно различных: первая — беклиновский пейзаж и позы Боттичелли, или вторая — примитивы марионеток. Но эти две редакции должны, по глубокому моему убеждению, играть две группы актеров: для беклиновского тона — вот эти, которые играли вчера, а для спектакля примитивов — какие-то другие. И вот этот последний спектакль будет идеален…» (Там же). [↑](#endnote-ref-65)
73. Спектакль так же, как и в Студии, шел на музыке И. Саца. «Партитура Саца. — описывал Мейерхольд, — исполнялась на фисгармонии в началах, в концах актов и в некоторых больших паузах (например, молитва первого акта, сцена борения со сном в третьем, сцена стона в четвертом акте)» (Там же) Сам композитор так писал Б. К. Пронину в июле 1905 года о своей музыке к «Смерти Тентажиля»: «… аккорды тихие, несколько странно расположенные, тревожные, с дискантами, которые робко прижались друг к другу, прижались на секунду, идут параллельно и тем только больше говорят о безграничности отчаяния, о тщетности усилий, о невозможности слияния в унисон…» (Театр. 1993. № 5. С. 32). [↑](#endnote-ref-66)
74. Псевдоним не раскрыт. [↑](#endnote-ref-67)
75. См. вступительное слово перед премьерой «Смерти Тентажиля» в Тифлисе 19 марта 1906 года (Мейерхольд. Ч. 1. С. 95 – 96). [↑](#endnote-ref-68)
76. Псевдоним не раскрыт.

    Новаторские поиски Мейерхольда летнего сезона в Полтаве не нашли должного отклика в прессе. Полтавская критика не была готова к восприятию {424} нового театра и не оставила развернутых описаний и анализа спектаклей Товарищества (см. подборку отзывов полтавской прессы о спектаклях Товарищества Новой драмы в сб.: Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978. С. 129 – 136). [↑](#endnote-ref-69)
77. Под названием «Сумасшедший» в Полтаве шла пьеса М. Метерлинка «Чудо святого Антония». [↑](#endnote-ref-70)
78. Н. Д. Волков сообщает, что полтавская редакция спектакля (как и редакция Театра В. Ф. Комиссаржевской) была решена в эстетике театра марионеток — марионеток «не столько смешных, сколько страшных и кошмарных <…> Артисты сбивались на старые приемы игры, и прямолинейность и шаржированность образов толковали более водевильно, чем надо. Но ощущение “неживых людей” все же доходило до публики» (Волков. Т. 1. С. 246). [↑](#endnote-ref-71)
79. Псевдоним не раскрыт.

    Товарищество Новой драмы в сезон 1906/07 года, когда Мейерхольд уже работал в Петербурге, дает в Тифлисе спектакли, поставленные режиссером «впрок» летом в Полтаве. [↑](#endnote-ref-72)
80. Н. Д. Волков приводит следующее описание «Каина», сделанное одной из актрис Товарищества: «Белый зал. Кругом спущены белые полотна, изображая стены. В глубине сбоку оставлен маленький проход, в который исчезали и из которого появлялись действующие лица. Мебель вынесена. Остался у стены только диван, и люстра затянута крепом, в углу рояль и посредине огромный стол, покрытый черным сукном и вокруг него обгоревшие толстые похоронные свечи. Несколько увядших и растоптанных цветов и еловых веток. Жутко. Точно только что вынесли покойника. Резко на белом фоне появляются фигуры матери и Ольги в траурных платьях и плерезах и братьев в черных одеждах. И не было дверей, и не было окон, и не было обстановки, но зато ярко развертывалась трагедия человеческих душ» (цит. по: Волков. Т. 1. С. 247). [↑](#endnote-ref-73)
81. Театр на Офицерской — Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской, — куда В. Э. Мейерхольд был приглашен на пост главного режиссера в сезон 1906/07 года, практически осуществился как театр-студия: зритель оказался свидетелем целой серии опытов по созданию нового театрального метода. Роковой ошибкой для деятелей Драматического театра и для критики, по мнению Н. Д. Волкова, была установка «на большой театр», каким реально экспериментальная сцена быть не могла, потому «гибель театра на Офицерской началась в тот момент, когда раздвинулся первый раз его занавес» (Волков. Т. 1. С. 276). Непонимание происходящего в Театре В. Ф. Комиссаржевской, {425} предвзятость отношения к нему большинства из критики ускорила разрыв хозяйки с его режиссером. «В истории современного сценического искусства, — считает Волков, — журнально-газетная травля театра на Офицерской поистине явление беспримерное» (Там же. С. 287).

    Для становления системы условного театра и для дальнейших режиссерских путей Мейерхольда практика Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской имела решающее значение. Ее итоги были подведены в статьях режиссера «К истории и технике театра» (1907; впервые опубликована в сб.: Театр. Книга о Новом театре. СПб.: Шиповник, 1908) и «Max Reinhardt (Berliner Kammerspiele)» (впервые опубликована в журнале «Весы» за 1907 год, № 1; обе статьи впоследствии вошли в книгу Мейерхольда «О театре», вышедшую в 1913 году).

    Разработка нового сценического метода в театре Комиссаржевской велась в двух направлениях. «Гедда Габлер» Г. Ибсена, «Сестра Беатриса» М. Метерлинка, «Вечная сказка» Ст. Пшибышевского были поставлены с применением принципа декоративного панно. Плоскостные построения сценической картины на неглубокой полоске сцены были найдены Мейерхольдом при постановке «Смерти Тентажиля» — Театр В. Ф. Комиссаржевской стал наследником Театра-Студии на Поварской. В другой группе спектаклей: «Балаганчик» А. Блока, «Чудо святого Антония» М. Метерлинка, «Жизнь Человека» Л. Андреева, «Победа смерти» Ф. Сологуба — осуществлялась постановка на раскрытой в глубину сцене, где «прием выражения» был «зодческий в противовес прежнему, живописному» (Мейерхольд. Ч. 1. С. 137). Театрализация театра — открытие сущностных законов сцены, специфических элементов, из композиции которых создается спектакль как художественная форма, — была целью этих режиссерских опытов.

    Создавая метод условных постановок, Мейерхольд в театре Комиссаржевской искал новые формы для трагического. «И Метерлинк, и Ибсен, и Пшибышевский, и даже Юшкевич брались и в планах, и в толковании ролей в трагической плоскости», — сказано в конспекте его доклада, подготовленного к заседанию Художественного совета театра (цит. по: Волков. Т. 1. С. 338). Идея трагического театра нового века была подсказана Мейерхольду Метерлинком, своеобразным наследником античной трагедии, — у него, как у древних: «Рок и положение Человека во вселенной — ось трагедии» (Мейерхольд. Ч. 1. С. 125). Метерлинк побудил обратиться к эстетике примитива и молитвенных настроений, технике Неподвижного Театра, рассматривающего движение как пластическую музыку внутренних надличных переживаний. Затем — в «Балаганчике», «Жизни Человека», «Чуде святого Антония» — Мейерхольд соотнес трагическое с эксцентрическим, использовал приемы театра марионеток, предложенные Метерлинком, — но в театре живых актеров. Прием гротеска с этих пор — основной для воплощения трагического. Принципы кукольной игры в «Балаганчике» опирались на исконную театральную традицию: маски итальянской комедии дель арте.

    Мейерхольд в театре на Офицерской переживал великолепный взлет творчества, но цепь блестящих новаций режиссера признали немногие. {426} Впрочем, «Сестра Беатриса», «Балаганчик», «Жизнь Человека» принесли Мейерхольду славу и были признаны шедеврами, в том числе хозяйкой театра на Офицерской, В. Ф. Комиссаржевской, что, однако, не помешало ей в скором времени уволить их создателя.

    Разрыв первой актрисы Драматического театра и его режиссера был предопределен изначально — слишком различны оказались творческие установки Комиссаржевской и Мейерхольда. Спектакли театра в Пассаже, который возглавляла Комиссаржевская в 1904 – 1906 годы, до переезда в новое здание на Офицерской, куда она пригласила и Мейерхольда, были далеки от режиссерского новаторства, носили гастрольный характер, с концертным исполнением главной роли Комиссаржевской. Соглашаясь с необходимостью режиссуры для символистской драмы, которую она хотела играть, актриса искала режиссера, конечно, для того, чтобы он дал ее таланту современную оправу и художественно организовал ее окружение. У Мейерхольда, понятно, были совсем другие задачи: дарование Комиссаржевской в обстоятельствах становления условного театра не могло быть целью его экспериментов.

    «Успех “Балаганчика” означал для Комиссаржевской катастрофу», — определил Ю. Соболев (Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. М., 1931. С. 58). Актриса убедилась, что режиссерский спектакль, даже не располагая выдающимися актерскими дарованиями, может быть не менее интересным, чем игра великой актрисы. В «Балаганчике» не было места для Комиссаржевской, но он превзошел «Сестру Беатрису». Новая победа — «Жизнь Человека» Л. Андреева — была достигнута также без участия Комиссаржевской. На гастролях в Москве в сентябре 1907 года о театре на Офицерской говорят как о театре Мейерхольда.

    Решение расстаться с режиссером было заявлено Комиссаржевской после ее неудачи в роли Мелисанды («Пелеас и Мелисанда» М. Метерлинка). Эта роль особенно отчетливо обнаружила разницу между тем, что требовалось от актера условного театра и что могла дать Комиссаржевская.

    Творческий метод актрисы был по-своему связан с символизмом, но оказался преградой в ее попытках овладеть языком нового театра. В летучих настроениях реальных жизненных мгновений Комиссаржевская улавливала мистические намеки и глубинные созерцания: чтобы создать аромат символа, ей нужна была иллюзия жизни. Актер же в мейерхольдовском спектакле не искал жизнеподобия, а овладевал способами собственно театрального выражения, — переживания душевных эмоций связывал с переживанием сценической формы (см.: Мейерхольд. Ч. 1. С. 133 – 134).

    Техника Неподвижного Театра — стиль барельефа, профиля и силуэта, — трудно давалась Комиссаржевской. Но и в театре масок, на который ориентировал труппу «Балаганчик», ей нечего было делать. Участницы Товарищества Новой драмы, вошедшие в труппу Театра В. Ф. Комиссаржевской (Е. М. Мунт, Н. Н. Волохова, В. П. Веригина, Н. А. Буткевич), устраивали Мейерхольда больше, чем первая актриса, оказавшаяся тормозом в его исканиях.

    {427} Осознав, что ее театр больше не служит ее дарованию, Комиссаржевская решила расстаться с режиссером. Громкий и общий для сторонников и противников театра успех «Победы смерти» Ф. Сологуба не изменил решения Комиссаржевской. Через три дня после победной премьеры Мейерхольд получил письмо с объявлением об его отставке (см.: Переписка. С. 108).

    Волков отметил принципиальную природу конфликта Мейерхольда и Комиссаржевской и назвал его восстанием актера: «Инцидент Мейерхольд — Комиссаржевская скрывал за собой ту борьбу, которую вел актерский театр с театром режиссера, с театром, где отдельные личности должны были подчиняться определенному замыслу и служить целям того единого объекта театрального искусства, которым является согласованный во всех своих частях спектакль <…> Это в основе своей был бунт большой актрисы, не сумевшей стать тем, чем она хотела, — стать “новым театром”» (Волков. Т. 1. С. 348 – 349, 354). Волков же справедливо отметил, что Мейерхольд оказался в конфликте не только с Комиссаржевской, но с дирекцией ее театра в целом. Заведующий труппой К. В. Бравич не разделял символистских увлечений Комиссаржевской и нового направления театра; Ф. Ф. Комиссаржевский, брат актрисы и заведующий монтировочной частью, мечтал о самоопределении в режиссерской профессии и претендовал на пост Мейерхольда.

    Мейерхольд еще летом 1907 года задумывался об уходе из театра Комиссаржевской и мечтал о создании театрального дела в Москве, хотел там преодолеть противоречия театра на Офицерской: театр-студия, оказавшийся в роли «большого театра» (см.: Переписка. С. 375). Но сезон 1907/08 года он рассчитывал закончить у Комиссаржевской, отставка в ходе сезона была по тем временам инцидентом, из ряда вон выходящим. Если идейно-художественный смысл конфликта актрисы и режиссера был встречен большинством с горячим сочувствием к Комиссаржевской, то его профессионально-этический аспект вызывал преимущественно осуждение. Здесь сторону Мейерхольда взял даже его упорный оппонент А. Р. Кугель: «В то время, как в других областях “умный человек” может менять свои убеждения как перчатки — в театре он, по обычному театральному праву, ограничен сезоном. Это вполне понятно, так как сезон есть общий для всех театров промежуток, и посреди сезона и самый выдающийся театральный деятель не может найти ангажемента, а, следовательно, обречен на бездействие» (Театр и искусство. 1907. № 46. С. 751). Впрочем, третейский суд, организованный по инициативе Мейерхольда, Комиссаржевскую оправдал (председатель О. Пергамент, секретари А. Виленкин и А. Гидони; со стороны Мейерхольда участвовали Ф. К. Сологуб и О. В. Фридлин, со стороны Комиссаржевской — А. В. Тыркова и А. К. Вольфсон).

    На деле именно Комиссаржевская терпела поражение: Н. Н. Евреинов и Ф. Ф. Комиссаржевский, сменившие Мейерхольда в театре на Офицерской, не дали обновления ее искусству, а в процессе создания нового театра оказались эпигонами Мейерхольда; в 1909 году Комиссаржевская объявила о своем «отречении» от сцены. Мейерхольду же, потерявшему в ноябре 1907 года {428} службу в ее театре, принадлежало будущее. Фундамент его театральной системы был заложен, практика режиссера в театре на Офицерской совершила переворот в современном сценическом мышлении. [↑](#endnote-ref-74)
82. Влад. Азов. — псевдоним Владимира Александровича Ашкинази, журналиста, переводчика, фельетониста. Вел театральный отдел в газете «Речь», освещал литературные и театральные события в «Новостях дня». Печатался в журналах «Театр и искусство», «Театральная Россия», газете «День». С 1910 года постоянный сотрудник журнала «Сатирикон», с 1913‑го — «Новый Сатирикон». Писал также одноактные скетчи, сценки и фарсы (ставились в Литейном театре и театре «Кривое зеркало»).

    Символическая стилизация Ибсена не была принята большинством рецензентов: на их взгляд, она не соответствовала замыслу автора, поэтике пьесы и характеру главной героини. «Получилось что-то фантастическое, грандиозное, какой-то сон в красках, какая-то сказка из тысячи и одной ночи, несомненно, очень красивое, но… причем же тут Ибсен? Ибсен тут при чем, спрашиваю я?!» — недоумевал Э. Старк (Зигфрид. Эскизы: Открытие театра В. Ф. Комиссаржевской // Санкт-Петербургские ведомости. 1906. 12 ноября). «Беда не в условности, — отозвался А Ростиславов, в целом приветствовавший принцип стилизации, — … не в отрешении от быта, а в том, что несомненно талантливому, одаренному фантазией и вкусом художнику Сапунову нет дела до Ибсена, а режиссера Мейерхольда в данном случае, по-видимому, более интересует Сапунов, чем Ибсен» (Театр и искусство. 1906. № 49. С. 768). Ср. также опубликованную ниже рецензию А. Кугеля. То же самое Кугель повторил в книге «Профили театра» (М., 1929. С. 85): Мейерхольд «стилизовал не ту обстановку, в которой Габлер живет, а ту, которой она в мечтах своих уже якобы достигла. Пьеса стала поэтому совершенно непонятной, перевернутой; идеал стал действительностью». Иную точку зрения изложил Ю. Беляев (см. [приведенную ниже статью](#_Toc198277844)), оценив метод символистской стилизации как универсальный, который может быть применен к любой пьесе.

    Этот метод, освободив пьесу от реалий быта, универсализировал ее смысл, раскрывал сущность идейной драмы героини Ибсена. Мейерхольд на вечере Литературно-художественного общества при историко-филологическом факультете объяснил, что ирреальная обстановка нужна в спектакле, чтобы «отнять мысль, что она (Гедда) мятется от узости буржуазной жизни, мысль, которая бы непременно явилась, если бы дать обычную обстановку. Ему хотелось подчеркнуть, что страдание Гедды — результат не окружающего, а иной, мировой тоски» (Речь. 1906. 10 декабря). [↑](#endnote-ref-75)
83. Эти наблюдения оппонента Мейерхольда совпадают с мейерхольдовской же критикой «натуралистического театра», «Гедды Габлер» в постановке {429} К. С. Станиславского. Сущность ибсеновской драмы идей, считал Мейерхольд, заслоняется в МХТ проходными сценами, «скучные» диалоги оживляются едой, уборкой комнаты, завертыванием бутербродов и т. д. «Я хорошо запомнил, как ловко ел исполнитель роли Тесмана, но я невольно недослышал экспозиции пьесы» (Мейерхольд. Ч. 1. С. 119). [↑](#endnote-ref-76)
84. «*Радость» (франц.)*; «Экстаз» *(франц.)*; «Скорбь» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-10)
85. предела *(лат)*. [↑](#footnote-ref-11)
86. Здесь: лавка старьевщика *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-12)
87. «мне наплевать» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-13)
88. Проблема ремарки была заново пересмотрена в век режиссуры. В «Примечаниях к списку режиссерских работ» Мейерхольд пояснял, что буквальное соблюдение ремарки не имеет смысла, задача режиссера — «раскрыть настроение, вызвавшее ремарку», найти ей пластический театральный эквивалент и сделать это средствами современного сценического языка. «Авторские ремарки, всегда возникающие в зависимости от условий сценической техники, совсем не существенны в плане техническом и очень существенны постольку, поскольку они помогают проникать в дух произведения», — писал Мейерхольд (Мейерхольд. Ч. 1. С. 239). Свободное истолкование авторской ремарки как естественное право режиссера, создающего условные сценические композиции, подчиненные лишь требованиям стилевой целостности постановки, отстаиваются Мейерхольдом в спектаклях театра на Офицерской. [↑](#endnote-ref-77)
89. У Волкова по этому поводу сказано: «… Мейерхольд в своей постановке шел… от импрессионистического и красочного восприятия центрального образа Гедды и остальных героев драмы. Сама Гедда рисовалась Мейерхольду как олицетворение золотой осени. Впечатление осени должен был дать и художник Сапунов» (Волков. Т. 1. С. 263). [↑](#endnote-ref-78)
90. Кугель Александр Рафаилович — один из самых известных и влиятельных критиков рубежа веков. Был театральным рецензентом «Петербургской газеты», сотрудничал также в газетах «Русское слово», «Русь», «День», «Россия» и др. Был издателем и руководителем журнала «Театр и искусство» (1897 – 1918). Центральные мотивы и лучшие материалы своей рецензентской деятельности обобщил в книгах «Утверждение театра» (1922), «Театральные портреты» (1923), «Профили театра» (1929), «Литературные воспоминания» (1923), «Листья с дерева» (1926) и др. Псевдоним — Homo novus.

    Кугель был решительным противником режиссерского театра, выдвигал в качестве идеала театрального творчества анархический индивидуализм актера. С точки зрения Мейерхольда, такой идеал крайне неопределенен: «Полагая в актере основу театра, Кугель мечтает о возрождении “нутра”, но {430} всегда, казалось, понимает “нутро” как нечто самодовлеющее. И в этом смысле его театр представляется чем-то хаотическим, близким к кошмару провинциальных сцен, и крайне безвкусным» (Мейерхольд. Ч. 1. С. 124). Вместе с тем Мейерхольд ценил в Кугеле знатока сценической техники и традиций, считал, что именно его рецензии помогли зачинателям нового театра осознать противоречия театра старого. [↑](#endnote-ref-79)
91. хлам *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-14)
92. Франц фон Штук — немецкий живописец и скульптор, представитель «югендстиля» (модерн). «… Подобно Беклину, писал фавнов в лесной чаще, кентавров, несущихся галопом через поле, ночные призраки, скачущие на скелетах животных… “Грех” в виде женщины с истомленным, страстным взором, обвитой холодной змеей…» (Словарь Гранат. Т. 50. С. 482). [↑](#endnote-ref-80)
93. Здесь: именно евреями *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-15)
94. То, что осуждает Кугель, — кардинальное открытие режиссерского театра: принцип остранения быта на сцене. Его хорошо описал Ю. Беляев: персонажи «В городе» появлялись из «ниоткуда» — «в маленькую комнату из неведомого коридора, задрапированного сукном и похожего на пропасть, выходили и входили актеры» (Новое время. 1906. 15 ноября). Современный исследователь комментирует критические отзывы о спектакле: рецензентам «казалось курьезным то, что сегодня воспринимается как привычная театральная условность: неполный набор элементов бытового интерьера (“комната с окнами, но без дверей”); стул, неожиданно вынесенный за пределы комнаты, — в “какое-то межпланетное пространство”, а именно — на просцениум; и главное — выход актера за пределы интерьера (“на этом стуле — одна, сидя на нем, а другая, опираясь на него, — ведут свою сцену Соня и Эва”)» (Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб., 1995. С. 171). Разрушая бытовой интерьер, Мейерхольд остранял быт, раскрывал его абсурдность и мистическую силу вещей. Так, бытовая пьеса С. Юшкевича была переложена на язык символов, представлена в трагическом плане: персонажам противостоял город-фатум, Молох, пожирающий жизни. «… Неуспех спектакля, — считает Г. В. Титова, — был предопределен неподготовленностью публики и большей части критики к смелой новизне разрешения Мейерхольдом проблемы быта на сцене, к тем методам его “остранения”, которые использовались здесь впервые» (Там же). [↑](#endnote-ref-81)
95. Ананке (Ананка) — в греческой мифологии — олицетворение необходимости, неизбежности, богиня судьбы, смерти. [↑](#endnote-ref-82)
96. Союзник Мейерхольда Чулков здесь солидарен с его противником А. Р. Кугелем. Тот также был недоволен принципом декоративного панно в «Сестре Беатрисе»: «Какое впечатление дает одна плоскость, одна-единственная стена собора, без перспективы?» — и советовал изобразить {431} старый собор во всей его глубине (Театр и искусство. 1906. № 48. С. 752), Любопытно, что примерно того же хотел Ф. Ф. Комиссаржевский, предложивший летом 1907 года переписать декорацию к «Сестре Беатрисе». Мейерхольд решительно возражал: «… идея моей инсценировки родилась с движением линий и световых пятен, именно вот такой декорации, хотя и не идеально выполненной <…> линия движущейся декоративной волны слева направо и снизу вверх» (см. подробнее: Волков. Т. 1. С. 315 – 316).

    В «Сестре Беатрисе» применен тот же принцип сценографического решения, что и в «Гедде Габлер» (декоративное панно). Живопись С. Ю. Судейкина была стилизована под мастеров раннего Возрождения. См. описание в «Петербургской газете»: «… все действие происходит на авансцене при одной декорации… Изображена старинная капелла со статуей Мадонны, скрытой за правым порталом. Общий тон — туманно-зеленоватый, сквозь окна, между колонн, виден пейзаж в примитивном прерафаэлитском духе, как бы гобелен» (1906. 23 ноября). Художник Театра В. Ф. Комиссаржевской В. К. Коленда, критически относившийся к новой сценической живописи, оставил следующее описание: «Декорация более походила на внутренний вид готического собора (или, может быть отдаленно, на внутренний вид готического монастыря), но в декорацию введены были контрфорсы, типичные для наружного вида собора, и, в довершение нелепости, в апсидах были прорезаны узкие готические окна. Окна были сделаны транспарантом и во время действия освещались сзади» (см.: Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978. С. 158). То, что показалось нелепостью В. К. Коленде, современный исследователь толкует как черты новой художественной методологии Мейерхольда: начало преодоления живописного подхода к сценическому пространству во имя архитектурного (в декорацию внутреннего вида собора введены контрфорсы, типичные для его наружного вида, — прием, по существу, конструктивистский. См.: Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. С. 166). [↑](#endnote-ref-83)
97. Беляев Юрий Дмитриевич — театральный критик, прозаик, драматург. Сотрудничал в журналах «Живописное обозрение», «Север», «Театральная жизнь», «Театр и искусство», был заведующим театральным отделом газеты «Россия». Один из ведущих критиков газеты «Петербургский дневник театрала»; с 1899 года постоянный сотрудник «Нового времени». Пьесу Ю. Беляева «Красный кабачок» Мейерхольд поставил в Александринском театре в 1911 году.

    Беляев был близок к А. Р. Кугелю по театрально-эстетическим убеждениям и являлся преданным поклонником искусства Комиссаржевской. Ее охлаждение к Мейерхольду резко сказалось на отношении критика к мейерхольдовским спектаклям.

    {432} Суждения Беляева о спектакле «Гедда Габлер» среди отзывов современников отличаются редкой объективностью. Критик видел спектакль не на первом, а на одном из повторных представлений. Он определил студийный характер постановки, а Театр В. Ф. Комиссаржевской — как студию. Выше говорилось, что Беляев занял самостоятельную позицию в споре о том, верно ли стилизует Мейерхольд Ибсена: режиссер стилизовал не быт эпохи, отраженной в пьесе, но самого Ибсена в совокупности его идей и коллизий. Такой способ трактовки автора был справедливо оценен критиком как открытие нового постановочного принципа. [↑](#endnote-ref-84)
98. В январе 1906 года Комиссаржевская сняла театр Неметти на Офицерской и перестроила его. [↑](#endnote-ref-85)
99. учебная постановка *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-16)
100. Беляев прав, такой метод постановки оказался годным и для классики, что Мейерхольд же и доказал постановкой пьес, упомянутых критиком, — «Грозы» в Александринском театре (1916) и «Ревизора» в ГосТИМе (1926). [↑](#endnote-ref-86)
101. В союзе с режиссером-новатором Комиссаржевская достигла максимального успеха именно в «Сестре Беатрисе» М. Метерлинка. Триумф актрисы был обеспечен удачным выбором роли и пьесы, где все составляли хор вокруг героини. Тут Мейерхольд удовлетворил представлениям Комиссаржевской о том, каким должен быть ее театр: спектакль, по слову К. Л. Рудницкого, «строился как своего рода “пьедестал” для Беатрисы» (см.: О Комиссаржевской: Забытое и новое. М., 1965. С. 184). В образе мадонны и грешницы Мейерхольд стилизовал самое Комиссаржевскую, тип ее сценической героини, ее актерскую манеру, заразительную нервность и способность к экзальтации, ее музыкальность. Потому, хотя роль и была выдержана в условном рисунке, у большинства зрителей складывалось впечатление, будто они «встретились с былой Комиссаржевской»: «… она явилась во всей лучезарности своего прежнего таланта», — писал Э. Старк (Санкт-Петербургские ведомости. 1906. 24 ноября). Надежды Беляева не оправдались в дальнейшем: кроме Сонки («Вечная сказка») и Зобеиды («Свадьба Зобеиды»), у Комиссаржевской в работе с Мейерхольдом больше не было артистических побед. [↑](#endnote-ref-87)
102. Блок Александр Александрович — поэт, драматург, критик. В сезон 1906/07 года тесно сотрудничал с театром В. Ф. Комиссаржевской. Хотя именно Мейерхольд дал сценическую жизнь «Балаганчику» и «Незнакомке», отношение поэта к деятельности режиссера было двойственным, а впоследствии — скорее, отрицательным, так как театральные программы Мейерхольда и Блока были различны. Блок ориентировался на искусство классического типа — стремился создать драму с героической действенной индивидуальностью в центре (см. об этом: Громов. С. 65 – 112). [↑](#endnote-ref-88)
103. {433} Реплику Блока — актеры «могут сжечь корабль пьесы» — Мейерхольд комментировал в статье «К истории и технике театра» (1907). Режиссер противопоставлял свой театр — «театру-треугольнику», где зритель воспринимает творчество автора и актера через творчество режиссера (вершина треугольника). Свою модель театра Мейерхольд назвал «театром прямой». Здесь режиссер, претворив в себе автора, несет актеру свое творчество: «Актер, приняв через режиссера творчество автора, становится лицом к лицу перед зрителем (и автор, и режиссер за спиной актера), раскрывает перед ним свою душу *свободно* и обостряет таким образом взаимодействие двух главных основ театра — лицедея и зрителя». Опасения Блока, на взгляд Мейерхольда, могут оправдаться только в том случае, когда «прямая» будет превращаться в волнообразную: «… чтобы прямая не превратилась в волнообразную, режиссер должен быть *один* в придании тона и стиля произведению, и все-таки творчество актера в “театре прямой” остается свободным» (Мейерхольд. Ч. 1. С. 131). [↑](#endnote-ref-89)
104. Церковная цензура потребовала снять подзаголовок пьесы «Чудо в трех действиях». [↑](#endnote-ref-90)
105. Волошин Максимилиан Александрович (наст. фамилия — Кириенко) — поэт, художник, переводчик, исследователь, критик. Публиковал стихи в альманахе «Северные цветы», «Гриф», журнале «Новый путь», принимал близкое участие в журнале «Весы», сотрудничал и в других: «Перевал», «Золотое руно», входил в редакцию «Аполлона». Статьи цикла «Лики творчества» публиковал преимущественно в газете «Русь» (1906 – 1908). Был сторонником символистских театральных концепций. Наиболее полно взгляды Волошина на сценическое искусство изложены в статьях «Театр как сновидение» (Маски. 1912 – 1913. № 5) и «Мысли о театре» (Аполлон. 1910. № 5).

     Статья о «Сестре Беатрисе» в Театре В. Ф. Комиссаржевской была напечатана в газете «Русь» как вторая часть общей публикации под рубрикой «Лики творчества». Первая ее часть — «Театр — сонное видение» — содержит обоснование принципов символистского спектакля и критику сценического натурализма. По мысли Волошина, на сцене, как и во сне, «мы имеем дело тоже только с идеями вещей, а не с их реальностями».

     Мейерхольд высоко оценил статью Волошина о «Сестре Беатрисе» и сослался на нее в «Примечаниях к списку режиссерских работ». Принцип сновидческой иллюзии был положен им в основу спектакля «Жизнь Человека» — по ремарке Л. Н. Андреева: «Все, как во сне». [↑](#endnote-ref-91)
106. quattrocento *(итал.)* — название раннего Возрождения в итальянской культуре. [↑](#endnote-ref-92)
107. «Folies Dramatiques» — бульварный театрик в Париже. [↑](#endnote-ref-93)
108. {434} Смоленский — псевдоним Александра Алексеевича Измайлова, писателя, критика, пародиста. С 1898 по 1916 год вел театральный отдел в газете «Биржевые ведомости». Печатался в журналах «Театр и искусство», «Живописное обозрение», «Вестник Европы» и др. Название сборников его пародий — «Кривое зеркало» — принял на себя театр миниатюр А. Р. Кугеля и З. В. Холмской. По убеждениям близок А. Р. Кугелю: был горячим сторонником актерского театра, критически относился к режиссуре и к новейшим течениям в литературе и искусстве. Отстаивал «психологически-символическую школу», выразителем которой считал А. П. Чехова. Из мейерхольдовских спектаклей высоко оценил «Жизнь Человека» и «Дон Жуана» (см.: Биржевые ведомости. 1914. 9 апреля; 1910. 10 ноября, веч. вып.). [↑](#endnote-ref-94)
109. Премьера «Вечной сказки» Ст. Пшибышевского состоялась 4 декабря 1906 года (художник В. И. Денисов). Комиссаржевская — Сонка имела успех: см. отзывы Влад. Азова (Речь. 1906. 6 декабря), Ю. Беляева (Новое время. 1906. 5 декабря) и др. [↑](#endnote-ref-95)
110. По этому поводу у К. Л. Рудницкого замечено: «… публика — вопреки всем нервозным выкрикам рецензентов — интересовалась “новой” Комиссаржевской больше, чем “старой”. Даже “Гедда Габлер”, единодушно освистанная рецензентами, собирала больше зрителей, чем “Нора”» (Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 169). [↑](#endnote-ref-96)
111. «Балаганчик» был написан в 1905 году по заказу Г. И. Чулкова для проектировавшегося тогда театра «Факелы»; пьесу А. Блока должен был ставить Мейерхольд. По существу, «Балаганчик» противоречил идеям «мистического анархизма». Вместо преодоления противоречий реальности путем создания соборной культуры и цельной личности, в «Балаганчике» вскрыта, по замечанию П. П. Громова, «универсальная, всеохватывающая расщепленность, раздробленность, трагическая расколотость, характеризующая современного человека». То же и у Мейерхольда: сценическая конструкция «Балаганчика» служит не метерлинковскому «року», не «синтезу» Вяч. Иванова и В. Соловьева, а воплощению «трагически двойственной и ищущей выхода из этой противоречивости человеческой души…» (Громов. С. 88). Блок, видимо, оценил адекватность мейерхольдовского спектакля собственным замыслам и посвятил «Балаганчик» (в последующем издании в сборнике лирических драм) Мейерхольду.

     Пресса на «Балаганчик» почти сплошь состояла из отрицательных отзывов. Впоследствии спектакль Мейерхольда был признан шедевром. Сам Мейерхольд считал: «Первый толчок к определению путей моего искусства дан был счастливой выдумкой планов к чудесному “Балаганчику” А. Блока» (Мейерхольд. Ч. 1. С. 103). Здесь впервые в режиссерской практике был {435} применен прием театра в театре, который дал понять зрителю, что «все в театре есть искусство». Разоблачение сценической иллюзии открыло новый способ включения сценического пространства в действие: игровая площадка подчинялась поэтическому смыслу спектакля. В «Балаганчике» была разрушена «четвертая стена» между сценой и залом: действие перебрасывалось через линию рампы, — зритель, вслед за автором, актером и режиссером, стал четвертым творцом в театре Мейерхольда.

     В ироническом замечании Влад. Азова о Петрушке, «вдохновившем Блока», отражен традиционалистский прием и поэта, и режиссера, использовавших маски площадного театра. [↑](#endnote-ref-97)
112. Постановка «Балаганчика» вызвала в публике бурю. С. Ауслендер вспоминал впоследствии: «Будто в подлинной битве закипел зрительный зал; почтенные, солидные люди готовы были вступить в рукопашную; свист и рев ненависти прерывались звонкими воплями, в которых слышался и задор, и вызов, и гнев, и отчаяние: “Блок, Сапунов, Кузмин, М‑е‑й‑е‑р‑х‑о‑л‑ь‑д, б‑р‑а‑в‑о‑о‑о!” — неслись, будто вопли тонущих, погибающих, но не сдающихся» (Ауслендер С. Мои портреты: Мейерхольд // Театр и музыка. 1923. № 1 – 2. С. 428). [↑](#endnote-ref-98)
113. Иван Яковлевич Корейша — известный в Москве юродивый. [↑](#endnote-ref-99)
114. Здесь: на подмостках *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-17)
115. Андрей В. — вероятно, Андрей Адрианович Вейнберг, журналист.

     Объект полемики автора — вышеприведенная статья Влад. Азова. См. также отзыв Ю. Беляева: «Нам показали режиссерскую забаву, игрушку, которую сделал себе г. Мейерхольд — и только» (Новое время. 1907. 3 января.). [↑](#endnote-ref-100)
116. Критик единодушен с Мейерхольдом в представлении о театральном генезисе «Балаганчика»: «Александр Блок следует традициям итальянской народной комедии, связывая свои искания с миросозерцаниями немецких романтиков (Новалис, Тик)» (Мейерхольд. Ч. 1. С. 188). [↑](#endnote-ref-101)
117. «Мудрость и судьба» (1898), философское эссе М. Метерлинка. [↑](#endnote-ref-102)
118. «Теплицы» (1889), сборник стихотворений М. Метерлинка. [↑](#endnote-ref-103)
119. «Жизнь пчел» (1901), книга М. Метерлинка натурфилософского характера. [↑](#endnote-ref-104)
120. См.: Смоленский. Драматический театр: «Балаганчик» — «Чудо странника Антония» // Биржевые ведомости. 1907. 1 января, утр. вып. [↑](#endnote-ref-105)
121. П. П. Громов отмечает, что Мейерхольд искал, в том числе и в «Чуде святого Антония», способ скрестить абстрагированную обобщенность с особым, даже бытовым, правдоподобием, стремясь дать ощущение непосредственной современной жизненности. Причем быт Мейерхольд {436} «сгущает, доводит до предела, иронически переосмысляет», требует от актеров обостренной, «марионеточной» манеры игры (см.: Громов. С. 96 – 98). [↑](#endnote-ref-106)
122. «Есть ли у вас что предъявить?» — популярный фарс Н. А. З. и В. А. К. «Если часто в исполнении актеров звучал, к сожалению, водевиль, — вспоминал Мейерхольд, — то это случалось оттого, что формы сценические, предложенные режиссером (прямолинейность и шаржированность), были поняты близкими к тому, что когда-то уже было на сцене» (Мейерхольд. Ч. 1. С. 249). См. также приведенную ниже статью П. Ярцева [«Спектакли Петербургского Драматического театра»](#_Toc198277863). [↑](#endnote-ref-107)
123. Guignol — персонаж французского театра кукол, был таким же популярным во Франции, как Петрушка в России. [↑](#endnote-ref-108)
124. «потому что они были, потому что они были из свинца» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-18)
125. Мейерхольд, по свидетельству современников, замечательно играл Пьеро, создавая новаторский по структуре образ, построенный на резком совмещении разных планов. «Мейерхольд, — пишет П. П. Громов, — … совмещает в своем Пьеро и кукольность, деревянную застылость, воплощенную у Блока в образах “мистиков”, “автора”, некоторых персонажей “маскарада”, и лиричность…»; сочетает «лирико-трагический смысл с изощренной, виртуозной механичностью» в пластике, в музыкальной графике речевого рисунка (Громов. С. 91). В. П. Веригина, партнерша Мейерхольда по «Балаганчику» (Черная маска во второй паре влюбленных), так вспоминает об игре его в роли Пьеро: «Сухой оттенок голоса и почти деревянные интонации были чрезвычайно удачны и уместны. На них, как музыкальный эксцентрик-виртуоз, с несравненным искусством играл Мейерхольд. За пустым звуком его речей слышалась настоящая печаль. Иногда слова произносились неожиданно жалобно, как если бы кто-то надавливал пружинку в деревянном сердце куклы, и оно издавало стон <…> В конце занавес опускался за Пьеро — Мейерхольдом, и он оставался лицом к лицу с публикой. Он смотрел на нее в упор, и казалось, что Пьеро смотрит в глаза каждому зрителю. В этом взгляде было нечто неотразимое:

     “И вот стою я, бледен лицом,  
     Но вам надо мною смеяться грешно.  
     Что делать! Она упала ничком…  
     Мне очень грустно. А вам смешно?”

     Затем Пьеро отводил глаза, вынимал из кармана дудочку и принимался играть песнь отвергнутого, неоцененного сердца. Этот момент был самым сильным в роли. За опущенными веками чудился серьезный, полный укора взор» (Встречи с Мейерхольдом: Сборник воспоминаний. М., 1967. С. 40 – 41). [↑](#endnote-ref-109)
126. Чуковский Корней Иванович — в те годы начинающий литератор, критик, журналист. «Золотое руно» — орган петербургских символистов, в числе его сотрудников состояли Вяч. Иванов, А. Блок, С. Городецкий, С. Ауслендер {437} и другие сторонники метода условного театра. Чуковский не принадлежал к их кругу, тем ценнее его суждения о «Балаганчике» — признание оппонента, далекого от интересов и задач театра на Офицерской. [↑](#endnote-ref-110)
127. Иван Щеглов (И. Л. Леонтьев-Щеглов) — драматург, водевилист. [↑](#endnote-ref-111)
128. Премьера «Комедии любви» Г. Ибсена состоялась 22 января 1907 года (художник В. И. Денисов, Свангильд — В. Ф. Комиссаржевская). [↑](#endnote-ref-112)
129. Мясоедов Г. Г. — художник, один из создателей Товарищества передвижных художественных выставок. Маковский В. Е., Лемох К. В. — живописцы-передвижники. [↑](#endnote-ref-113)
130. А. И. Аркадьев играл коварного Канцлера, в чьем лице воплощалось начало «механическое, государственное, насильственное и бездушное» (Товарищ. 1906. 6 декабря). [↑](#endnote-ref-114)
131. Премьера «Трагедии любви» Г. Гейберга состоялась 8 января 1907 года (художник В. Я. Суреньянц, Карен — В. Ф. Комиссаржевская). [↑](#endnote-ref-115)
132. К. В. Бравич — Эрлинг Краузе, муж Карен; В. Э. Мейерхольд — Гадельн, поэт. [↑](#endnote-ref-116)
133. Пресса на спектакль была единодушно отрицательной, критика не оставила сколько-нибудь связных описаний постановки Мейерхольда. Между тем ясно, что талантливая пьеса Г. Гейберга была принята в репертуар в первую очередь ради Комиссаржевской: эта драма, по верному замечанию К. Л. Рудницкого, была идеальной именно для нее (см.: Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 174). Образы женской души, несущей в себе витальную силу любви и оскорбленной «безжизненной жизнью» — лики лирической героини Комиссаржевской. Тема актрисы могла раскрыться благодаря пьесе Г. Гейберга в острых и смелых ракурсах. По свидетельству Волкова, постановка не оказалась интересной после «исключительного по новизне замыслов и форм “Балаганчика”» (Волков. Т. 1. С. 283). [↑](#endnote-ref-117)
134. Критика была безжалостна к Комиссаржевской. А. Р. Кугель писал: «Местами (третий акт) она возвышалась до истинного вдохновения. Но рядом с этим — какие-то прыжки пантеры, подчеркивания физиологической страстности и постоянные перемены поз, вычурных и деланных. Какой тут театр неподвижности. Это — чехарда» (Русь. 1907. 10 января). «Талант дал трещину, да еще какую! — торжествовал Зигфрид (Э. Старк), осуждавший Комиссаржевскую за увлечение новым театром Мейерхольда. — И поделом! Нельзя безнаказанно проделывать над собой такие эксперименты» (Санкт-Петербургские ведомости. 1907. 10 января). [↑](#endnote-ref-118)
135. В сочувственном отзыве Г. Чулков писал: «Г‑на Мейерхольда постигла какая-то странная неудача». Критик объяснял ее тем, что в зрительном зале (очевидно, скучающем) стоял шум: «Поведение публики было прямо варварским» (Товарищ. 1907. 10 января). [↑](#endnote-ref-119)
136. {438} Зигфрид — псевдоним Эдуарда Александровича Старка. Более двенадцати лет он был сотрудником «Санкт-Петербургских ведомостей», вел рубрику «Эскизы», посвященную театральным событиям. Печатался в «Обозрении театров», в «Петроградском курьере», в журнале «Театр и искусство», иногда в «Ежегоднике Императорских театров». Был сторонником традиций сценического реализма и неприязненно относился к новейшим течениям в искусстве, а следовательно, к постановкам Мейерхольда в театре Комиссаржевской. Приветствовал МХТ и увлекался Старинным театром Н. Н. Евреинова и Н. В. Дризена; автор книги «Старинный театр» (Пб., 1911; Пг., 1922).

     Постановка «Комедии любви», как считает Н. Д. Волков, была «проходной» (Волков. Ч. 1. С. 283). Видимо, она повторяла тифлисскую постановку Мейерхольда этой пьесы. Необходимость в очень короткие сроки выпускать новые спектакли делала неизбежными такие возобновления. [↑](#endnote-ref-120)
137. У Комиссаржевской шли следующие пьесы Ибсена: «Кукольный дом», «Привидения», «Строитель Сольнес», «Росмерсхольм» — в театре в Пассаже; «Кукольный дом» и «Гедда Габлер» — в театре на Офицерской. [↑](#endnote-ref-121)
138. Под управлением В. А. Казанского работал театр «Невский фарс». [↑](#endnote-ref-122)
139. Роль Линда исполнял актер И. А. Лебединский. Критика отмечала фарсовый тон как основной у исполнителей спектакля. Так, Н. Тамарин заметил, что актеры определенно стремились к «наивной примитивности приемов игры старинного фарса» (Слово. 1907. 24 января). [↑](#endnote-ref-123)
140. Аллегорический образ Свангильд (по Ибсену: олицетворение Норвегии) не соответствовал типу героинь Комиссаржевской, чуждых рассудочной логике. Коллизия любви и творчества в этой ибсеновской пьесе была противоположна ее собственному ощущению их единства. Свангильд по своей воле расставалась с Фальком во имя его великого будущего, веруя, что поэт должен быть абсолютно свободным. С точки зрения Комиссаржевской, тут была тяжелая драма девушки, жертвующей любовью во имя своего избранника, его пути, «ведущего на вершины». Не увлеченная образом Свангильд, Комиссаржевская после трех-четырех представлений передала роль В. П. Веригиной. [↑](#endnote-ref-124)
141. Декорации В. И. Денисова были выполнены в стиле модерн. Декорационный принцип, несмотря на открытую в глубину сцену, перекликался с постановкой «Гедды Габлер» — освобождал пьесу от реалий быта, подавал ее идейную коллизию «в чистом виде». Критика по-прежнему не принимала этот постановочный прием. К примеру, рецензент «Обозрения театров» с насмешкой писал, что декорации Денисова годны разве для обители Черномора в опере «Руслан и Людмила»: «Роскошный парк {439} с аллеями и портиками изображал пансион г‑жи Гальм, где жильцы мечтают о займе в 100 долларов, чтобы иметь возможность обвенчаться. Костюмы тоже оперные» (1907. 24 января). [↑](#endnote-ref-125)
142. Филиппова играла роль Анны. [↑](#endnote-ref-126)
143. Постановка «Свадьбы Зобеиды», по свидетельству Мейерхольда, «была вызвана необходимостью противопоставить антитезу тенденциозной драме» (цит. по: Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 179). [↑](#endnote-ref-127)
144. Первые два акта проходили в комнатах: первая, у Хораба, была выкрашена в ровный синий цвет; вторая, у старика Шальнассара, — в ровный красный цвет. Третий акт шел на фоне пейзажной декорации с необычным сочетанием серых деревьев и красных цветов. [↑](#endnote-ref-128)
145. Критика хвалила Комиссаржевскую в роли Зобеиды. Известно, однако, что сама она этой роли не любила. Изысканная стилизация, ориенталистская изощренность образа требовала восточной грации и пряности, в сущности, чуждых артистке. [↑](#endnote-ref-129)
146. В постановке «Свадьбы Зобеиды» впервые в качестве режиссера выступил Ф. Ф. Комиссаржевский, брат актрисы. [↑](#endnote-ref-130)
147. Мейерхольд и художник Б. И. Анисфельд стилизовали пьесу под модерн, что, видимо, раздражает Чулкова. Кроме того, Мейерхольд явно сосредоточен на решении собственно театральных задач, а не на проблеме жизнестроительства посредством театра-храма. Это отвлечение от символистских утопий в пользу развития нового театра как профессионального дела вызывает неудовольствие критика-символиста. [↑](#endnote-ref-131)
148. Конради Павел Павлович — театральный критик. Как и А. А. Измайлов (ведущий театральный отдел в «Биржевых ведомостях»), Конради не одобрял режиссерские опыты Мейерхольда. Он, видимо, не имел вкуса и к литературе новейших направлений: так, «Свадьба Зобеиды» представляется ему бытовой пьесой и, соответственно, К. В. Бравич — Шальнассар кажется ему наиболее верным автору исполнителем. Насмешливые описания Конради все же дают представление о форме спектакля и методе актерской игры. Благосклонное отношение Конради к постановке Гофмансталя в театре на Офицерской разделяли многие критики. [↑](#endnote-ref-132)
149. Первый и третий акты были трактованы Мейерхольдом в принципах «неподвижного» театра, во втором был дан простор движению, бурным {440} и динамичным сценам (см.: Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 180). [↑](#endnote-ref-133)
150. Свенгали, гипнотизер — герой романа Джорджа дю Морье «Трильби». [↑](#endnote-ref-134)
151. Спектакль был поставлен за десять-двенадцать дней, имел исключительный успех. Постановка Мейерхольда была признана экстраординарной. [↑](#endnote-ref-135)
152. По мнению А. А. Измайлова, человеческая трагикомедия у Л. Н. Андреева похожа на старинную лубочную картину «Колесо жизни». Это «трафаретка» человеческой жизни «во всей ее страшной простоте». Пошлость людей Андреев берет «во всей ее незамаскированности, нарочитой схематичности, лубочной грубости» (см.: Биржевые ведомости. 1907. 24 февраля, утр. вып.). Аллегоричность и «лубочная грубость» пьесы вызывала раздражение в кругу символистов. [↑](#endnote-ref-136)
153. Имеются в виду принципы «неподвижного» театра. См. у Мейерхольда: «Эта постановка показала, что не все в Новом театре сводится к тому, чтобы дать сцену как плоскость. Искания Нового театра вовсе не ограничиваются тем, чтобы… всю систему декораций свести до живописного панно, а фигуры актеров слить с этим панно, сделать их плоскими, условными, барельефными» (Мейерхольд. Ч. 1. С. 252). [↑](#endnote-ref-137)
154. Мейерхольд подтвердил, что в скульптурных обликах людей, в резко очерченных гримах актеры «повторяли» приемы Гойи и Леонардо да Винчи. А. А. Измайлов описал штриховой грим у ряда действующих лиц: «… вторая бровь сверх настоящей брови, сажа на щеках, наклеенные носы» (Биржевые ведомости. 1907. 24 февраля). [↑](#endnote-ref-138)
155. Картина бала считалась лучшей в спектакле. Рудницкий цитирует рукопись В. К. Коленды: «… на сцене полукругом стояли большие колонны, верх которых пропадал в полумраке (освещен был только низ колонн). Потолка не было, и сверху спускалась люстра. Внизу на ковре под каждой колонной стояло по роскошному золотому креслу (придворного стиля), обитому малиновой материей» (Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 183). На стульях застыли в чопорных позах чванливые гости. Другие — «под фальшивые, нестройные звуки нелепой польки танцуют плавный, неслышный и легкий танец» (Петербургская газета. 1907. 24 февраля). [↑](#endnote-ref-139)
156. Имеется в виду молитва в четвертой картине. [↑](#endnote-ref-140)
157. Автор оформления спектакля — сам Мейерхольд; В. К. Коленда только помог осуществить замысел. Его новизна заключалась в том, что, разрушив декорацию, Мейерхольд создал световую партитуру действия: свет работал как декорация. «Вся сцена завешена была холстами, — указывал режиссер в “Примечаниях к списку режиссерских работ”, — … завешены были самые стены театра, самые глубокие планы сцены, где обыкновенно {441} изображаются “дали”. Убраны были совсем: рампа, софиты и всяческие “бережки”. Получилось “серое, дымчатое, одноцветное” пространство <…> Затянув всю сцену серой мглой и освещая лишь отдельные места, притом всегда только из одного источника света <…> удалось создать у зрителей представление, будто стены комнат на сцене построены, но зрители их не видят, потому что свет не достигает стен» (Мейерхольд. Ч. 1. С. 251). На пустой сцене в отдельном световом пятне аксессуары и мебель были даны в подчеркнуто преувеличенных масштабах. П. П. Громов отметил: «Свободный выбор игрового места на фоне нейтрального пространства, “мрака” всей сцены, структурно выражает общий философский принцип, положенный в основу пьесы Андреева, — люди, возникающие из “мрака” и в “мраке” исчезающие» (Громов. С. 108). [↑](#endnote-ref-141)
158. Статья посвящена пьесам М. Метерлинка, М. Горького, драматургам-«знаньевцам», драматическим опытам Мих. Кузмина и другим. Пьесе Л. Н. Андреева и спектаклю Мейерхольда отведена пятая главка статьи, которая и печатается в настоящем издании. [↑](#endnote-ref-142)
159. Блок защищает позиции Мейерхольда в споре с автором о проблеме ремарок, о праве режиссера на свободу в отношении к ним. «… Замысел Ваш нисколько не отдален от моего, — писал Мейерхольд Андрееву. — “Правильно четырехугольная комната” — показываете Вы во всех картинах. На сцене нельзя показать четырехугольную комнату, — выдут “три стены”, а к ним привыкла публика, они оставляют в ней безразличное впечатление. Во всех картинах за окнами черная ночь. На сцене всегда чернота. И к этому привыкла публика» (Переписка. С. 83). В интервью сотруднику газеты «Сегодня» Андреев настаивал, что картину «Любовь и бедность» следовало бы залить «ярким, теплым светом», как значится в ремарке. Однако заметил: «“Балом у Человека” я очень доволен. Хотя он поставлен не по моим ремаркам, но я этот акт охотно принимаю…» (1907. 20 сентября). [↑](#endnote-ref-143)
160. Блок опустил некоторые картины, их описание дает В. П. Веригина: «В последнем действии три старухи пробирались между столиками пьяниц короткими перебегами, останавливаясь и выжидая. Дойдя до столика на авансцене, за которым спиной к зрителям сидел Человек, охваченный предсмертным бредом, они присаживались к нему, являясь как бы продолжением его бреда. Первая старуха (Веригина) поднималась с места и, склоняясь над Человеком, говорила дразнящим, зловещим тоном: “Ты помнишь, как играла музыка на твоем балу? Кружились танцующие, и музыка играла так нежно, так красиво. Она играла так: там, та‑ра‑рам‑там… там, там, там”. И т. д. Все три старухи с хохотом пускались в пляс вокруг вскочившего с места Человека. Затем он падал на стол, наступала темнота, и все смолкало сразу, как будто пронеслось что-то {442} страшное и внезапно исчезло. Некто в сером говорил: “Человек умер”» (Встречи с Мейерхольдом. С. 43). И еще о последнем акте, чья режиссура «исключительна по силе изобразительности при создании мрачного, гнетущего ужаса» (Громов. С. 106): «Пьяницы сидели в кабаке за столиками в пятнах света убогих ламп, лицом к публике. Они напоминали страшные образы Гойи, и достигалось это совсем не гримом. Произносили слова пьяными, жуткими голосами и покачивались. Во время горячечного бреда Человека, как бы от его слов, шла волна движений. Пьяницы начинали передвигаться, переходя, пересаживаясь с места на место. Как будто волна поднималась, шла и разбивалась. Все на секунду замирало. Все было реальным — это был кабак, наполненный посетителями. Но реальность такая, какая бывает во сне. Гребни волн становились все выше и выше, и последняя, когда вступали старухи, смывала все. Сон жизни кончался» (Встречи с Мейерхольдом. С. 43). [↑](#endnote-ref-144)
161. Из стихотворения В. С. Соловьева «Мы сошлись с тобой недаром…». [↑](#endnote-ref-145)
162. Цитата из книги Джемса Линча (псевдоним Л. Н. Андреева) и Сергея Глаголя (С. Голоушева) «Под впечатлением Художественного театра» (М., 1902. С. 91). [↑](#endnote-ref-146)
163. Ярцев Петр Михайлович — театральный критик, драматург, режиссер Публиковался в журналах «Театр и искусство», «Золотое руно», газетах «Речь», «Киевская мысль» и других. Был сторонником обновления театрального искусства в формах режиссерского театра. В сезоне 1906/07 года заведовал литературным бюро театра В. Ф. Комиссаржевской. Как сорежиссер принимал участие в постановке пьес С. Юшкевича «В городе» и Ст. Пшибышевского «Вечная сказка». Статьи Ярцева о спектаклях Драматического театра Мейерхольд назвал «рефлективным разбором»; критик продемонстрировал ценность аналитически-описательного метода. В 1910‑е годы Ярцев потерял интерес к условному театру и подверг критике деятельность Мейерхольда в Студии на Бородинской.

     Статья написана в связи с гастролями Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской в Москве, проходившими с 30 августа по 11 сентября 1907 года. Чтобы «*показать Москве лицо театра ясно и ярко*», Комиссаржевская полагала привезти четыре спектакля: «Жизнь Человека», «Сестру Беатрису», «Балаганчик» и «Вечную сказку» (письмо Комиссаржевской Мейерхольду цит. по: Волков. Т. 1. С. 321). Но показ «Жизни Человека» в Москве был запрещен автором в связи с репетициями этой пьесы в МХТ. Вместо драмы Л. Андреева Москва увидела «Чудо святого Антония». Поскольку спектакль «Гедда Габлер» был программным для Мейерхольда, но не вошел в репертуар гастролей, П. Ярцев счел важным познакомить московскую публику с кардинальными идеями этой постановки в специальной статье. [↑](#endnote-ref-147)
164. Статья А. Блока «Краски и слова» впервые была опубликована в журнале «Золотое руно» (1906. № 1). [↑](#endnote-ref-148)
165. «В городе» С. Юшкевича — вторая премьера Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской, состоявшаяся 13 ноября 1906 года. Спектакль «В городе», как и «Гедда Габлер», не был показан в Москве. Поскольку эта постановка оказалась принципиальным этапом в процессе создания условного театра, Ярцев посчитал нужным познакомить москвичей с «поучительными трудностями» символизации быта на сцене. Разрушение бытового интерьера, остранение бытовых аксессуаров было смелым новшеством Мейерхольда и шокировало большинство из публики и критику (см. в наст. изд. [статью А. Р. Кугеля, с. 67 – 74](#_Toc198277842)). В «Примечаниях к списку режиссерских работ» Мейерхольд ссылается на статью П. М. Ярцева, очевидно, считая ее оптимальной для характеристики задач и проблем этой постановки. [↑](#endnote-ref-149)
166. Воротников Антоний Павлович — актер, антрепренер, драматург, режиссер, беллетрист. Был постоянным рецензентом «Золотого руна», переводчиком пьес Г. Ибсена, Г. Гауптмана, Г. Д’Аннунцио, М. Метерлинка, Э. Верхарна. В 1907 году вместе с Л. Карамазовым организовал в Москве Новый драматический театр, в 1908‑м — режиссер в театре Незлобина, в 1915‑м — в театре Яворской. [↑](#endnote-ref-150)
167. В публикации текста статьи опущен пересказ сюжета «Сестры Беатрисы». [↑](#endnote-ref-151)
168. Рыжеволосые вельможи напомнили Ю. Беляеву «не то карточных валетов, не то профили старых монет» (Новое время. 1906. 6 декабря). [↑](#endnote-ref-152)
169. Ср. у Ю. Беляева: «… фантастическая декорация цвета умершей бирюзы, затканная сверху паутиной вечности» (Новое время. 1906. 6 декабря). Отдельные сцены показались другому критику «огромными гобеленами изысканного шитья» (Русский голос. 1907. 5 сентября). Художник спектакля В. И. Денисов. [↑](#endnote-ref-153)
170. Об указаниях Пшибышевского заботился Влад. Азов: «Автор хотел готических сводов колонн, окон с цветными, оправленными в свинец стеклами, военных трофеев и соответствующих костюмов…» Совсем иное увидели зрители в театре В. Ф. Комиссаржевской — «плоскую сцену без воздуха и перспективы, иконостас <…> Словно прикованные к стене, двигались на плоскости актеры, поднимались по ступенькам, выглядывали в щели, скользили по узеньким рейкам амвона или выходили из царских врат» (Речь. 1906. 6 декабря). Мейерхольд указывал, что постановочный план «Вечной сказки» был подсказан приемами детской {444} игры в театр: «На стол высыпается груда кубиков разных размеров, лесенок, колонн четырехугольных и круглых. Надо построить из этого материала сказочный дворец» (Мейерхольд. Ч. 1. С. 245). [↑](#endnote-ref-154)
171. Мейерхольд пояснял, что подражание театру марионеток в спектакле «Чудо святого Антония» — лучший способ отразить жизнь в свете миросозерцания Метерлинка: театр марионеток является «наиболее ироническим отражением мира действительного» (Мейерхольд. Ч. 1. С. 249). По замыслу режиссера, марионетки «Чуда» не должны были быть смешными, но страшными и даже кошмарными. Это их качество уловил другой московский критик: «А порою берет настоящая жуть… Куклы. И души, и чувства — ничего этого нет. Там внутри — не души, а древесные опилки или вата. И когда в заключение пьесы эти призраки как по команде, в ногу, идут к черным решеткам окон и застывают в них, — страшно» (Русское слово. 1907. 31 августа). [↑](#endnote-ref-155)
172. Андрей Белый (псевдоним Бориса Николаевича Бугаева) — прозаик, поэт, литературовед. Теоретик символизма, автор программных статей «Формы искусства», «Символизм как миропонимание» (Мир искусства. 1902. № 12; 1904. № 5), толкующих об «истинном» символизме, который несет в себе начала грядущего, универсального, теургического творчества, объемлющего всю полноту бытия. Философским основаниям новой драмы посвятил статьи «Театр и современная драма», «Кризис сознания и Генрик Ибсен» (см.: Белый А. Арабески. М., 1911). Белый практически не занимался театральной критикой, но гастролям театра на Офицерской в Москве посвятил две статьи в газете «Утро России». В первой из них: «Символический театр. К гастролям Комиссаржевской» (1907. 16 сентября) — он писал о противоречии между идеей символистского театра и искусством театра как таковым: религиозный путь, приближающий драму к мистерии, разрушает театр, «стремится превратить театр в начало, созидающее новые формы жизни». То есть заменяет сценическое действие — действом, бытием символа и отменяет деление на «сцену» и «зал». Утверждение символической драмы, создание театра-храма представляется Андрею Белому преждевременным. Вторая статья, которая и публикуется в сборнике, — «Символический театр. По поводу гастролей Комиссаржевской» — развивает положения первой: символистская модель театра невоплотима в условиях современной сцены, символический театр в будущем выйдет из сферы искусства. [↑](#endnote-ref-156)
173. Белый указывает на главное противоречие символистской концепции театра-храма: «картина», а это и значит — искусство, противоположна мистерии как форме жизнетворческой. В 1912 году, развивая программу театрального традиционализма, в статье «Балаган» Мейерхольд писал: «Прав Андрей Белый. Разбирая символический театр современности, {445} он приходит к такому выводу: “Пусть театр остается театром, а мистерия мистерией”». Режиссер полагал теперь, что и Андрей Белый хочет, чтобы «восстановился в скромном своем достоинстве традиционный театр» (Мейерхольд. Ч. 1. С. 209). Но выход из противоречий театральной теории символистов в сферу строительства реального театра был найден еще в пору практики Мейерхольда на Офицерской, в «Балаганчике» — первом опыте создания нового театра на основе приемов театра традиционного (маски комедии дель арте). [↑](#endnote-ref-157)
174. внутреннее противоречие *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-19)
175. «Балаганчик» возмутил Белого «кощунством» по отношению к абсолютным ценностям символизма. Критик не видит здесь и новых путей для искусства, а предлагает заменить в этом спектакле живых актеров марионетками. Эта позиция Белого наносила Мейерхольду удар. Волков отмечал: «… Белый как бы зачеркивает все усилия Мейерхольда, ибо, признавая его заслуги в деле постановки символических драм в духе марионеточного театра, он требует фактического обращения к настоящей марионетке. Это, конечно, не было путем Мейерхольда, ибо он хотел, во-первых, чтобы живые люди могли играть символические пьесы, а во-вторых, даже ценя, и высоко ценя, театр марионеток, он ни в коем случае не ставил знака равенства между условным театром и театром кукол» (Волков. Т. 1. С. 328 – 329). [↑](#endnote-ref-158)
176. Статья Белого, видимо, способствовала обострению конфликта Комиссаржевской с Мейерхольдом, слухи о скорой отставке которого уже проникали в московскую печать (см.: Театр. 1907. 9 сентября). В знаменитом письме актрисы, где она заявляла о разрыве с режиссером, будет сказано почти «по слову» Белого: «Путь, ведущий к театру кукол, это путь, к которому Вы шли все время… путь этот Ваш, но не мой…» (Рыбакова Ю. П. В. Ф. Комиссаржевская: Летопись жизни и творчества. СПб., 1994. С. 374). [↑](#endnote-ref-159)
177. Валлотон Феликс — швейцарский график и живописец, работал преимущественно в технике гравюры на дереве. [↑](#endnote-ref-160)
178. «Голубая роза» — кратковременное художественное объединение символистского толка, возникшее в 1907 году; получило название от одноименной выставки, организованной в 1907 году журналом «Золотое руно»; на ней были представлены картины П. В. Кузнецова, Н. Н. Сапунова, С. Ю. Судейкина, М. С. Сарьяна, Н. П. Феофилактова и других. [↑](#endnote-ref-161)
179. В Москве вокруг театра на Офицерской поднялся шум, критика в большинстве не принимала новый театр и беспокоилась об «изуродовании» таланта Комиссаржевской. Среди сочувственных откликов: статьи {446} Б. Грифцова о «Балаганчике» и Мура (о живописи в театре Комиссаржевской) в «Литературно-художественной неделе» (1907. 17 сентября), Н. Е. Эфроса (Театр и искусство. 1907. № 39). «… Несмотря на враждебный тон большинства критических заметок, театр мог быть доволен, — считал Волков. — Вокруг него кипела жизнь, его искания не оставляли зрителя равнодушным» (Волков. Т. 1. С. 331). Точный описательный анализ Ярцева четырех спектаклей Мейерхольда, показанных в Москве, — свидетельство о наличии аудитории, проявляющей острый интерес к театральному эксперименту. Статья Ярцева — своеобразный симбиоз режиссерской экспликации и критического разбора спектаклей, результат тесного сотрудничества с режиссером. [↑](#endnote-ref-162)
180. «“Сестра Беатриса”, — писал Мейерхольд, — была поставлена в манере, в которой написаны картины прерафаэлитов и художников раннего Возрождения. Но было бы ошибкой думать, что постановка имела в виду повторить колорит и положения кого-нибудь из художников этой эпохи. В рецензиях, после постановки, авторы их искали в ней отражения самых разнообразных художников: упоминали и Мемлинга, и Джотто, и Боттичелли, и многих других. — В “Беатрисе” был заимствован только способ выражения старых мастеров; в движениях, группах, аксессуарах и костюмах был лишь синтез линий и колоритов, встречающихся в примитивах» (Мейерхольд. Ч. 1. С. 247). [↑](#endnote-ref-163)
181. У Мейерхольда сказано по этому поводу: «Напевная речь и медлительные движения всегда должны были скрывать под собой экспрессию, и каждая, почти шепотом сказанная фраза должна была возникать из трагических переживаний» (Там же. С. 248). [↑](#endnote-ref-164)
182. Выводы Ярцева, видимо, результат совместных размышлений заведующего литературным бюро театра и режиссера: «Новый театр так медленно движется по пути своих исканий потому, что современный актер все еще сбивается на то, что ему доступно: и на мелодраму, и на мелодекламацию <…> Новый театр ждет прихода нового актера с целым рядом специальных познаний в области музыкальной и пластической» (Там же. С. 238). [↑](#endnote-ref-165)
183. Как и вельможи, девушки делились на две группы: сочувствующих Сонке и противных ей. [↑](#footnote-ref-20)
184. 4. В «Примечаниях к списку режиссерских работ» Мейерхольда сказано, что ошибки постановки были обусловлены пьесой Ст. Пшибышевского — материалом «исключительно неблагодарным» (Там же. С. 246 – 247). [↑](#endnote-ref-166)
185. Дать впечатления трагические — было главной целью Мейерхольда. Постановочное решение этой проблемы дано в «Примечаниях к списку режиссерских работ» (Там же. С. 249). [↑](#endnote-ref-167)
186. И несколько молодых актеров, прошедших с ним практическую школу. [↑](#footnote-ref-21)
187. Ауслендер Сергей Абрамович — прозаик, драматург, театральный и литературный критик. Его первые театральные рецензии были посвящены {447} мейерхольдовским спектаклям в театре В. Ф. Комиссаржевской. С 1906 года сотрудничал в журнале «Золотое руно», с 1909‑го стал членом редакции журнала «Аполлон», заведовал его театральным отделом. [↑](#endnote-ref-168)
188. Имеется в виду семидесятипятилетний юбилей Александринского театра (1832). М. Г. Савиной в 1907‑м было 53 года. [↑](#endnote-ref-169)
189. Пьеса Ф. Ведекинда встретила резкое неприятие в кругу символистской критики: с Ауслендером были солидарны Г. И. Чулков (Товарищ. 1907. 18 сентября) и А. Блок (Луч. 1907. № 1). Рецензенты, далекие от символистских концепций театра, — А. Р. Кугель (Русь. 1907. 18 сентября), Влад. Азов. (см. [ниже](#_Toc198277865)) — увидели современность драмы Ведекинда в ее эротизме: новым было ощущение власти инстинкта, бессознательного над человеком. «В пьесе Ведекинда, несомненно, веет загадочностью “пробуждения”, несмотря на кажущуюся преднамеренность темы, отдельных сцен, даже положений, — писал А Ростиславов. — Как будто в основу природы положена адская западня, перед которой бессильны все системы воспитания, все родительские откровения…» (Театр и искусство. 1907. № 43). [↑](#endnote-ref-170)
190. Жаринцева Н. А — переводчица, журналистка, автор книг «Как все на свете рождается. Письмо детям» (СПб., 1905) и «Объяснение полового вопроса детям. Письмо к некоторым русским родителям» (СПб., 1905). [↑](#endnote-ref-171)
191. Спектакль Мейерхольда сочли неудачей критики разных направлений. Но почти все они признавали, что пьеса «поставлена занятно». Имелась в виду вертикальная «многоэтажная» декорация (худ. В. И. Денисов) с переменным освещением тех участков сцены, где происходило действие. «Такой “переменный” свет, — писал Г. И. Чулков, — давал возможность сосредоточить внимание зрителя на главном, центральном, и в то же время позволял осуществить быструю смену картин». Ср. описания декорационной установки и мизансцен у Смоленского: «Действие происходило в крошечных уголках огромной сцены, в маленьком треугольнике, обтянутом синим сукном с обстановкою из стола и стула. Лужайка, где встречались мальчики и девочки, была скорее похожа на крышу, чем на лужайку, а декорация дали и деревьев была, по обыкновению, увеличением условной декадентской виньетки, где небо походит не то на яичницу, не то на павлинье перо». Дальше критик описывает беседу двух юношей: «Мейерхольд выдвигает на середину сцены на фоне декадентской дачи небольшую рамку. Дети лежат в ней, как на виньетке в детской книжке» (Биржевые ведомости. 1907. 17 сентября, веч. вып.). Рецензент газеты «Сегодня» в связи с мейерхольдовским спектаклем вспоминал, в сущности, приемы шекспировской сцены: «Приятно перенестись в далекие времена. Палка, а на палке доска: “Азия”, на другой стороне сцены: “Африка”… Как у Мейерхольда: в одном углу — треугольник с кроватью Вендлы, в другом — комната Мельхиора, посредине — кабинет профессоров, с колпаком и перстом указательным — все признаки ученья; над этим — окошко исправительного заведения, а еще выше стена с тополями. По мановению руки режиссера огни зажигаются {448} то там, то здесь, как светляки — ночью» (1907. 17 сентября). Постановочный принцип, впервые осуществленный здесь Мейерхольдом, широко применялся режиссером впоследствии и вошел в общую «копилку» приемов современного театра. Был особенно популярен в театре 1920‑х годов, в частности, у А. Я. Таирова. [↑](#endnote-ref-172)
192. Речь о спектакле М. Рейнгардта (см.: Мейерхольд. Ч. 1. С. 163). [↑](#endnote-ref-173)
193. Критик зовет Мейерхольда назад — к «неподвижному» театру, с которым режиссер уже расстался с помощью того же Блока: «Балаганчик» опирался на метерлинковскую традицию, но и преодолевал ее. Метерлинк, видимо, уже не интересовал Мейерхольда осенью 1907 года, и пьесу «Пелеас и Мелисанда» он ставит преимущественно по желанию Комиссаржевской и ради нее. [↑](#endnote-ref-174)
194. Речь идет о сюжетной линии Людмилы и гимназиста Саши в романе «Мелкий бес»: они «… над буднями уездной крапивы празднуют праздник легкой плоти…» (Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л. Т. 5. 1962. С. 127). [↑](#endnote-ref-175)
195. Роли исполняли: Е. М. Мунт — Вендла (Вендлу желала играть сама Комиссаржевская, но уступила роль — очевидно, под влиянием Мейерхольда — молодой актрисе), В. П. Веригина — Ильза, Н. Н. Волохова — г‑жа Габор, М. А. Бецкий — Мориц, К. В. Бравич — ректор Зонненштих, А. Я. Закушняк — Гансик Рилов. [↑](#endnote-ref-176)
196. См. письмо А. А. Блока в редакцию журнала «Весы» (1907. № 8). [↑](#endnote-ref-177)
197. См. статью Мейерхольда «Max Reinhardt (Berliner Kammerspiele)» в журнале «Весы» (1907. № 6. С. 95). [↑](#endnote-ref-178)
198. походя *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-22)
199. «Симплициссимус» (*лат*. simplicissimus — простодушнейший) — немецкий сатирический иллюстрированный еженедельник, издававшийся в Мюнхене в 1896 – 1942 годы, где публиковались произведения Т. Манна, Г. Манна, С. Цвейга, А. Шницлера, переводы пьес Г. Ибсена, А. П. Чехова. Некоторое время Ф. Ведекинд и Т. Манн были редакторами этого журнала. [↑](#endnote-ref-179)
200. Гейне Томас Теодор (1867 – 1948) — немецкий график, карикатурист, автор политических карикатур в «Симплициссимусе». [↑](#endnote-ref-180)
201. Латник — псевдоним В. Я. Брюсова.

     Спектакль подвергся полному разгрому критики и, в сущности, предрешил изгнание Мейерхольда из театра на Офицерской. В вечер после премьеры Комиссаржевская собрала заседание дирекции и объявила, «что театр должен признать весь пройденный путь ошибкой». Мейерхольд был поставлен перед выбором: отказаться от своего метода постановок пьес или покинуть театр (см.: Волков. Т. 1. С. 335).

     {449} Между тем, как верно заметил К. Л. Рудницкий, Мейерхольд ставил «Пелеаса и Мелисанду» во имя «внутритеатрального компромисса, во имя Комиссаржевской, которая хотела играть Мелисанду, мечтала о ней, но, видимо, играть ее не могла» (Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 201). Бесплотная, неуловимая Мелисанда, «маленькое существо, облеченное в тайну», — чисто поэтический образ Метерлинка требовал сугубо условного сценического рисунка. Чтобы играть юную Мелисанду, сорокатрехлетней Комиссаржевской нужны были или характерность, или приемы стилизации, которые предложил ей Мейерхольд, — ни то, ни другое не было присуще ее дарованию.

     Отрицательное мнение В. Я. Брюсова о метерлинковском спектакле было для Комиссаржевской решающим. Но суд лидера символистского движения был пристрастным: он переживал бурный роман с «Мелисандой» — Комиссаржевской и был единственным, кто превознес ее в этой роли. На деле горькая неудача, очевидная всем, была поражением именно Комиссаржевской, а не Мейерхольда, как казалось актрисе, — это ясно следует из статьи Н. Е. Эфроса, приведенной ниже. Впоследствии Ф. Ф. Комиссаржевский, став главным режиссером театра на Офицерской, поставил «Пелеаса и Мелисанду» заново, но и в его спектакле Комиссаржевская успеха не имела.

     На заседании Художественного совета театра, состоявшемся через два дня после провала «Пелеаса и Мелисанды», Мейерхольд объяснил, что последний метерлинковский спектакль — «завершение определенного цикла исторически необходимой стадии театра, которая взяла свое самостоятельное начало в московской студии (“Смерть Тентажиля”), и теперь в “Пелеасе и Мелисанде” получила свое последнее звено. Этот пройденный этап следует назвать “условный декоративный театр”» (цит. по: Волков. Т. 1. С. 342; см. подробно о конспекте доклада Мейерхольда и о прениях на Художественном совете там же, с. 337 – 345). Заседание окончилось ненадежным перемирием, только оттянувшим разрыв Мейерхольда с Комиссаржевской и дирекцией ее театра. [↑](#endnote-ref-181)
202. На репетициях «Пелеаса и Мелисанды» Мейерхольд волновался, что актеры мало понимают Метерлинка: «В “Пелеасе” для них ценен романтизм, и только. Но романтик ли Метерлинк в их смысле?» (цит. по: Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 194). Похоже, что и для В. Я. Брюсова, переводчика пьесы и вдохновителя Комиссаржевской, экзистенциальная проблематика Метерлинка вторична по отношению к традиционной коллизии любви и ревности. Недаром он рассматривает «Пелеаса и Мелисанду» не в контексте новейших литературных течений, а в ряду классических произведений. Суть у Метерлинка в том, что Мелисанда «родилась неизвестно зачем… И она умирает неизвестно почему…». По Брюсову же, пьеса Метерлинка — «один исступленный любовный диалог», традиция которого будто бы восходит к У. Шекспиру. Статья Брюсова дает возможность догадаться о том, сколь различно толковали эту пьесу Мейерхольд и Комиссаржевская. [↑](#endnote-ref-182)
203. {450} А. П. Зонов в «Летописи театра на Офицерской» оставил следующее описание: «В пьесу была вложена масса режиссерской выдумки: действие происходило на небольшой площадке в середине сцены, кругом пол был вынут, где поместился оркестр, исполнявший написанную к пьесе музыку» (Алконост. Памяти В. Ф. Комиссаржевской. Кн. 1. СПб., 1911. С. 70). Такой принцип «круглого театра», сообщает Волков, был задуман Мейерхольдом для постановки «Дара мудрых пчел» Ф. Сологуба (пьесы, запрещенной цензурой), и он должен был быть осуществлен в зрительном зале, а не на сцене (Волков. Т. 1. С. 334 – 335). [↑](#endnote-ref-183)
204. Таким было общее мнение критики. Его разделяли друзья театра, к примеру, С. Ауслендер (Золотое руно. 1907. № 10) и А. Блок (в неопубликованной при его жизни статье, см.: Блок А. А. Собр. соч. Т. 5. С. 197 – 202). П. П. Громов так объясняет сложившуюся ситуацию: принципы «неподвижного театра» раннего Метерлинка уже были исчерпаны и преодолены Мейерхольдом, он пытался применить к Метерлинку новый опыт, обретенный в работе над Блоком и Андреевым: «… зрительски эти попытки воспринимались как кричащее противоречие между литературным материалом и его зрелищным воплощением» (Громов. С. 116). [↑](#endnote-ref-184)
205. Мейерхольд играл Аркеля. [↑](#endnote-ref-185)
206. Музыка В. А. Шпис фон Эшенбрука. [↑](#endnote-ref-186)
207. Н. Н. Волохова — Женевьева, А. Я. Закушняк — Пелеас, А. А. Голубев — Голо. [↑](#endnote-ref-187)
208. Маститый писатель, скрывший свое имя под псевдонимом «Старик», в своем отзыве о театре г‑жи Комиссаржевской существенно расходится с большинством петербургских критиков, и нам кажется, что его мнение заслуживает внимания непредубежденных читателей. Впрочем, мы охотно дадим место всякому серьезному возражению. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-23)
209. Старик — псевдоним Н. Е. Эфроса. Он едва ли не единственный, кто с симпатией отнесся к спектаклю Мейерхольда. Эфроса, критика из круга МХТ, трудно тут заподозрить в предвзятости суждений. Доброжелательной и объективной была и его статья о московских гастролях театра на Офицерской. В отличие от большинства своих коллег Эфрос посчитал поиски в области символистского театра закономерным этапом развития сценического искусства: «Я не совсем разделяю отношение к этому театру журнала [“Театр и искусство”, журнал А. Р. Кугеля. — *Е. К.*]. Я думаю, его, театр, создавало не одно самовлюбленное художественное недомыслие. И в некоторых идеях, которые правят деятельностью этих революционеров сцены, мне то видна, то предчувствуется, сквозь весь пестрый сор, большая и важная правда» (Театр и искусство. 1907. № 39. С. 633 – 635). [↑](#endnote-ref-188)
210. Принцип решения сцен, не понравившихся Эфросу, совпадает с техникой, в которой «Пелеас и Мелисанда», как сообщает Аван Бевер, биограф М. Метерлинка, были поставлены под непосредственным руководством {451} самого драматурга: «Аксессуары были упрощены до крайности, а башню Мелисанды, например, изображала деревянная рама, обитая серой бумагой» (цит. по: Мейерхольд. Ч. 1. С. 124). [↑](#endnote-ref-189)
211. Ср. беспощадный отзыв А. Р. Кугеля: «Г‑жа Комиссаржевская, конечно, талантливая актриса, хотя не настолько молодая, чтобы играть девочек, но держу пари, что если бы привести провинциала, который никогда г‑жи Комиссаржевской не видал, то он бы спросил: а кто эта г‑жа Тюшкина, немолодая уже особа, играющая сказочную принцессу? Она говорила все время не своим голосом, подражая воробушку или малиновке, вообще птичке, и заглатывала окончания слов. Выутюжив себя, если можно так выразиться, и выгладив, она достигла (отдаю справедливость) некоторой весьма своеобразной стильности, но стильность игрушечки — прескучная вещь» (Русь. 1907. 12 октября). [↑](#endnote-ref-190)
212. Яркий успех нового спектакля Мейерхольда фиксировали не только его сторонники, но и оппоненты. Так, Влад. Азов признал: «Театр Комиссаржевской одержал наконец победу. Это была настоящая победа, и констатировать ее не помешают даже господа, которые превратили в музыкальные инструменты ключи от своих сундуков <…> Контрреволюционные ключи придавали только особую пряность и остроту торжеству революции». Теперь, когда близился драматический финал деятельности Мейерхольда в театре Комиссаржевской, Азов сделал знаменательное признание: «Как опера начинается с увертюры, так уважающая себя рецензия о театре г‑жи Комиссаржевской начинается с возложения хулы на г. Мейерхольда. Это стало признаком хорошего тона и восторженной любви к искусству — вешать собак на Мейерхольда. Мейерхольд не может быть прав в глазах петербургского рецензента, как не может еретик оказаться правым перед римской курией. Я позволю себе, однако, на сей раз отступить от правил хорошего тона и лишить г. Мейерхольда порции следуемых ему упреков» (Речь. 1907. 8 ноября). Одобрительно отозвались о спектакле Мейерхольда даже кугелевцы, констатируя «перелом стиля», «отход от стилизации», — им показалось, будто Мейерхольд возвращается на позиции старого театра (Homo novus. Драматический театр // Русь. 1907. 8 ноября; Тамарин Н. Драматический театр // Театр и искусство. 1907. № 45. С. 734 – 735). Того же мнения была Комиссаржевская и поэтому посчитала, что Мейерхольд капитулировал, в то время как она сама продолжает стремиться «вперед», к символистскому театру: в «Победе смерти» он будто бы пытался соединить принципы театра старого с приемами театра марионеток (см. письмо Мейерхольду от 8 ноября 1907 года, цит. по: Рыбакова Ю. П. В. Ф. Комиссаржевская: Летопись жизни и творчества. СПб., 1994. С. 374). Наделе Мейерхольд переходил на новые позиции, вскоре определившиеся как программа театрального традиционализма. [↑](#endnote-ref-191)
213. {452} Бенуа Александр Николаевич — художник, художественный критик, режиссер. Создал и редактировал (1901 – 1903) журнал «Художественные сокровища России», вел летопись художественной культуры в журнале «Мир искусства» (1899 – 1904), идейным вдохновителем которого он являлся. С 1904 года редактировал, совместно с С. П. Дягилевым, журнал «Старые годы» (1907 – 1913). Первые статьи о театре появились в 1907 году в «Московском еженедельнике», в рубрике «Дневник художника». Вместе с Мейерхольдом принимал участие в создании театра «Лукоморье» (1908). Впоследствии — постоянный оппонент Мейерхольда и автор полемических статей в газете «Речь» о большинстве его постановок в Императорских театрах. В 1912 – 1915 годы выполняет обязанности заведующего художественной частью МХТ. Совместно с К. С. Станиславским поставил «Мнимого больного» Ж.‑Б. Мольера (1913), «Пир во время чумы» и «Моцарт и Сальери», совместно с Вл. И. Немировичем-Данченко — «Каменного гостя» А. С. Пушкина (1915). Мейерхольд подверг резкой критике режиссерскую деятельность Бенуа в статье «Бенуа-режиссер» (Любовь к трем апельсинам. 1915. № 1 – 2 – 3; см. также: Мейерхольд. Ч. 1. С. 266 – 284).

     Статья Бенуа была написана вслед за драмой, разыгравшейся в театре на Офицерской: безусловный успех «Победы смерти» не удержал Комиссаржевскую от разрыва с Мейерхольдом, но сделал ее поступок очевидно пристрастным и несправедливым. Через три дня после триумфа на последней премьере Мейерхольд получил известное письмо Комиссаржевской с сообщением об отставке.

     Статья состоит из трех частей. В настоящем издании публикуется первая часть, в которой идет речь непосредственно о спектакле Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-192)
214. Бенуа Александр. Дневник художника // Московский еженедельник. 1907. № 45. В этой статье шла речь о спектаклях Мейерхольда «Пробуждение весны» и «Пелеас и Мелисанда». [↑](#endnote-ref-193)
215. Декорации по плану Мейерхольда выполнил Н. А. Попов, костюмы подобрал Ф. Ф. Комиссаржевский. [↑](#endnote-ref-194)
216. Перистиль — прямоугольный двор, сад, площадь, окруженные с четырех сторон крытой колоннадой. [↑](#endnote-ref-195)
217. Бандинелли Баччио — итальянский скульптор XVI века, флорентиец, всего более прославился колоссальной группой «Геркулес, убивающий Какуса», расположенной перед Palazzo delle Signoria. Гарофало, или Бенвенуто Тизи, прозванный по месту своего рождения (городку Феррарской области) Гарофало, итальянский живописец XVI века, находился под влиянием Рафаэля и римской школы. [↑](#endnote-ref-196)
218. Отставка Мейерхольда вызвала оживленную дискуссию в печати. «Смело можно сказать, что весь театральный Петербург давно уже не переживал {453} такой острой, такой волнующей злобы дня…» — писал Э. Старк. Многие приветствовали «освобождение» артистки, и Э. Старк был наиболее беспощаден в приговоре Мейерхольду: «… между искусством прошлого и театром Мейерхольда вырыта пропасть; между театром Мейерхольда и будущим нет связи, потому что самого этого искусства не существует и невозможно предсказать, какое оно будет. Раз это так, то все искания Мейерхольда, вся его работа, весь придуманный им стиль постановок представляется совершенно ненужным делом, какой-то экзотической затеей» (Обозрение театров. 1907. 15 ноября). Статья Э. Старка была озаглавлена: «На что он был нужен?» В ответ на критику на страницах «Обозрения театров» появилась статья И. Гриневской «Чем он был вреден?» (1907. 17 ноября). Отмечая художественный и материальный успех «Сестры Беатрисы» и «Жизни Человека», Гриневская спрашивала: «Какой театр давал больше постановок, в котором оба успеха органически слились?»

     Н. Маныкин-Невструев размышлял о принципиально-художественном значении ссоры режиссера и актрисы: этот разрыв несет на себе отпечаток борьбы и смены эпох в искусстве. Критик полагал, что оба противника правы: «Честь артисту, фанатически приносящему себя в жертву во имя идеала крайности, рискующему оказаться на кромке и дающему искусству новую сторону тяготения, но честь и той, которая сумела не на один год поработить самые лучшие, яркие лучи своего таланта новому началу и сумела так же искренне удалиться от этой крайности» (Так должно быть: К инциденту между В. Ф. Комиссаржевской и В. Э. Мейерхольдом // Русский артист. 1907. № 7. С. 98 – 99).

     Сторонники нового театра взяли Мейерхольда под защиту. В «Золотом руне» писал С. Ауслендер: «Все, что за последние полтора года привлекало внимание к театру и заставляло надеяться, что он станет, может быть, действительно новым, шло, конечно, от Мейерхольда <…> Конечно, то истинное, что было с новшеством Мейерхольда, не может завять от временной, чисто внешней невозможности продолжать дерзкие опыты и искания; но что будет с театром Комиссаржевской, это большой вопрос. Как бы не остаться у разбитого корыта и на этот раз навсегда» (1907. № 11 – 12. С. 107). Увы, это оказалось пророчеством: Н. Н. Евреинов и Ф. Ф. Комиссаржевский, сменившие Мейерхольда, не сумели дать искусству Комиссаржевской нового дыхания.

     Профессионально-бытовой аспект инцидента, в результате которого Мейерхольд попал в положение безработного в середине сезона, вызвал осуждение даже у противников новаций режиссера. «Артистка должна жить по театральному календарю», — отчитывал Комиссаржевскую А. Р. Кугель, замечая ей, что она неоднократно уже меняла свои убеждения и всякий раз с полной внезапностью: «Она не может отговориться незнанием условий театрального быта. Пусть себе меняет свои убеждения — это ее дело, ее право, ее привилегия! Но меняя убеждения, нужно помнить, что оперируешь не с абстракциею, а над живым человеческим материалом <…> Что сказала бы г‑жа Комиссаржевская, если бы антрепренеры, у которых она служила… {454} не давали бы ей ролей на том основании, что время от времени на них снисходит таинство прозрения? Г‑жа Комиссаржевская проплакала бы свои глаза…» (Театр и искусство. 1907. № 46. С. 751, 755).

     Полемика вокруг конфликта Комиссаржевской и Мейерхольда развернулась не только на страницах газет и журналов, но и в зрительном зале: 13 ноября, на первом же мейерхольдовском спектакле, шедшем после его отставки, — на «Гедде Габлер», — в антракте была устроена «манифестация». Как сообщает репортер, часть публики вызывала Мейерхольда, другие «заглушали: “Комиссаржевская!” Кричали: “Долой покойника!” Свистали…». (У Комиссаржевской // Сегодня. 1907. 14 ноября).

     В целом, уход Мейерхольда из Драматического театра был большой потерей для петербургского зрителя, — именно благодаря режиссеру этот театр был единственным в своем роде в столице. Петербургский обозреватель оставил нам описание счастливого зала в февральские дни 1907 года на спектакле Мейерхольда: «Ни в одном театре не слушают с таким вниманием пьесу, как в театре В. Ф. Комиссаржевской.

     Малейший шум — кашель или приход запоздалого — вызывают сердитое шиканье.

     Не спектакль, а какое-то священнодействие!

     Только в Германии, на операх Вагнера, можно наблюдать такое настроение.

     Весь зрительный зал застывает в каком-то благоговейном молчании и только от поры до времени, точно по знаку невидимого дирижера, раздается шелест перелистываемых нот» (Петербургская газета. 1907. 21 февраля). [↑](#endnote-ref-197)
219. После ухода из Театра В. Ф. Комиссаржевской и участия в поездке Товарищества Новой драмы по нескольким западным и южным городам (среди которых Минск, Херсон, Киев) Мейерхольд, по приглашению директора Императорских театров В. А. Теляковского, с сезона 1908/09 года начинает работу в Александринском и Мариинском театрах. В течение десятилетия он — постановщик драматических и оперных спектаклей; актер на Александринской сцене; руководитель студий и педагог; организатор, режиссер и участник экспериментальных спектаклей в театрах малых форм и домашних театрах; теоретик и критик, автор книги и статей; драматург и переводчик; создатель журнала «Любовь к трем апельсинам»; режиссер и актер кинематографа; участник театральных диспутов и полемик; он совершает поездки во Францию, Италию, Германию, Грецию, завязывает творческие контакты, знакомится с европейской культурой…

     Показательно для Мейерхольда, что этот необычайно насыщенный этап его творчества начинается с появления его статьи «Театр. (К истории и технике)» в сборнике «Театр. Книга о Новом театре» (1908). Обоснование теории Условного Театра, сравнение структуры Театра Типов и Театра Синтезов, осознание роли режиссуры как интерпретации в «театре-треугольнике» {455} и как авторства в «театре прямой», формулировка законов актерского искусства, способного выйти за пределы «натуралистического театра» и «театра настроения», рассмотрение театра по аналогии с музыкой — все это было нацелено в будущее, хотя опиралось на собственные символистские опыты.

     В докладных записках директору Императорских театров, датированных февралем 1910 года, подписанных В. Э. Мейерхольдом и Ю. Э. Озаровским (см.: Творческое наследие Мейерхольда. М., 1978. С. 19 – 32), мысль о необходимости решительного поворота «в сторону исключительно первоклассного репертуара» сочетается в ненавязчиво, но определенно, подробно и конкретно заявленных планах с желанием сделать Александринский театр — режиссерским. При этом распределение ролей в семи классических пьесах было сориентировано на признанных лидеров труппы: М. Г. Савину, В. Н. Давыдова, К. А. Варламова, К. Н. Яковлева, В. А. Мичурину-Самойлову, В. П. Далматова, но также и на тех более молодых артистов, в которых Мейерхольд уже угадывал творческую близость, — Ю. М. Юрьева, Н. Г. Коваленскую, Е. И. Тиме. Оговаривалась и необходимость постановки «бесспорно литературной новейшей драмы». Мейерхольд не отвергал принципиальной ориентации на условный театр. Он искал сочетания традиций «высоких театральных эпох» с Новым театром.

     До начала сезона, летом 1908 года, Мейерхольд написал тезисы статьи о театральном традиционализме как методе старейшего и ведущего национального театра России (см. там же, с. 171 – 174). Речь шла о театральном традиционализме не в узком смысле реконструкции сценических форм, а в глубинном — понимании авторского мира, расширении ассоциативного поля смысла классических пьес. Мейерхольд употребил для определения этого «театра постоянно возрождающейся старины» термин «echo du temps passé» (см. там же, с. 173). Такой театр, излагал Н. Д. Волков мысль Мейерхольда, должен провести нить преемственности от древнегреческого театра и средневековых драм через Шекспира, Кальдерона, Мольера к русскому театру 30‑х годов с Гоголем во главе и от него к современности. «Это тот реализм, который, не избегая быта, однако, преодолевает его, так как ищет только символа вещи и ее мистической сущности», — писал Мейерхольд в 1908 году (цит. по: Волков. Т. 2. С. 19).

     Театральный *традиционализм* давал возможность достичь феномена театральности, минуя жизнеподобие и литературность, и Александринский театр открывал для этого значительно большие возможности, чем, например, студия, которая возникла бы при Московском Художественном театре. Театральный традиционализм был той общей базой, на которой могли совместиться: позиции Мейерхольда — режиссера условного театра; труппы, продолжавшей существовать по канонам XIX века; критики и публики, не развитой в духе современной эстетики.

     Внутреннее единство актеров старой школы с режиссерскими композициями, основанными на духе и технике театральных эпох Мольера, Сервантеса, Лермонтова, Островского, могло быть достигнуто только на основе {456} традиционалистского метода, как ясно по исполнению К. А. Варламовым роли Сганареля в «Дон Жуане» (1910). Мейерхольд никак не пытался повлиять на сам способ открыто театральной игры великого комика, а выстраивал режиссерскую композицию вокруг этой игры. Актеры, набранные в труппу по амплуа и прошедшие традиционную профессиональную подготовку, являлись для Мейерхольда, по существу, «старинным театром», который не требовал возрождения и стилизации.

     Лидеры труппы — М. Г. Савина и В. Н. Давыдов были все же актерами более психологического плана (не в понимании МХТ, но скорее в тургеневском), далекого Мейерхольду. Их положение в труппе позволяло им не отходить от привычного. Поэтому исполнение М. Г. Савиной роли матери Финочки в «Зеленом кольце» стало исключением из обычной ситуации ее прохладных творческих отношений с Мейерхольдом. Не удалось режиссеру осуществить подлинного творческого контакта и с В. Н. Давыдовым.

     Центральное место в спектаклях Мейерхольда на Александринской сцене заняли более молодые актеры: Ю. М. Юрьев, Е. Н. Рощина-Инсарова, Н. Г. Коваленская, Е. И. Тиме, Н. Н. Ходотов и другие. В докладной записке директору Императорских театров 1910 года примерное распределение ролей в семи пьесах сориентировано на актеров этого поколения, а Варламова Мейерхольд представлял себе лишь Первым могильщиком в «Гамлете», Милоновым в «Лесе», Чебутыкиным в «Трех сестрах»; Савину — Кауровой в «Завтраке у предводителя» и Анной Федоровной в «Богатом человеке» С. А. Найденова; Давыдова — Восмибратовым в «Лесе» и Кузовкиным в «Нахлебнике». Почти во всех пьесах главные роли предназначались Юрьеву: Гамлет, маркиз Поза, Арбенин, Тузенбах. Это был очень подходящий для работы с Мейерхольдом актер: настоящий театральный традиционалист. «Юрьевское высокопарное и до виртуозности тщательное мастерство считалось анахронизмом уже в начале нашего века» (Цимбал С. Л. Театр. Театральность. Время. Л., 1977. С. 97). Через пласты этой условной старинной театральности режиссер вел актера к поэтическому и ассоциативному решению образов.

     Другой крупной актерской индивидуальностью, занявшей видное место в постановках Мейерхольда, была приглашенная в 1914 году из Московского Малого театра Е. Н. Рощина-Инсарова, которую режиссер называл в письме З. Н. Гиппиус сценически самой молодой и самой талантливой из актрис труппы. Дело было еще и в чувстве стиля актрисы, даже способности к стилизации, остросовременной душевной дисгармоничности ее героинь, склонности к мистике и трагизму. Кроме того, это была актриса высокой техники, о чем ходили даже театральные легенды. Рощина-Инсарова играла с момента поступления в труппу почти во всех спектаклях Мейерхольда: Зоя Блондель («На полпути», 1914), Финочка («Зеленое кольцо», 1915), Элиза Дулиттл («Пигмалион», 1915), Катерина («Гроза», 1916), Варя («Романтики», 1916), Нина («Маскарад», 1917).

     Другие молодые актеры Александринки участвовали и в студийных работах Мейерхольда вне театра: Л. С. Вивьен, А. П. Есипович, Н. Г. Коваленская, П. И. Лешков, Н. С. Рашевская, Е. П. Студенцов, Е. И. Тиме.

     {457} С самого начала творчества режиссера, за единичными исключениями, отзывы критики выражали принципиальное и последовательное неприятие того театра, который он создавал, — и символистского, и стилизаторского, и традиционалистского.

     У наиболее многочисленной группы критиков, ориентированной прежде всего на традиционный метод и уровень казенных театров, — газетных рецензентов И. Осипова (Абельсона), Омеги (Ф. Трозинера), К. Ар‑на (К. Арабажина), Н. Тамарина (Н. Окулова), Ю. Слонимской, Б. Никонова и других, вполне открыто выражалось непонимание и нежелание понять смысл, направление и задачи режиссерских исканий: идеи Мейерхольда вообще не осмыслялись, а высмеивались с позиций «здравого смысла» и вкуса, ориентированного на хрестоматийную классику и обывательскую современную драму. Продолжали борьбу с режиссерским искусством как таковым представители того поколения критики, которое можно назвать «актерским» во главе с А. Р. Кугелем и А. А. Измайловым.

     Методологически содержательной, но тенденциозной была полемика с Мейерхольдом критиков, сформировавшихся под влиянием ранней психологической режиссуры МХТ, ориентированных на реалистическую эстетику, прежде всего — Л. Я. Гуревич. Определялись позиции в будущих полемиках театроведческих школ. С позиции изначального неприятия стилизации и традиционализма, в борьбе за «живого человека» на сцене к этой группе примыкали бывший директор Императорских театров (ревниво настроенный к занявшему этот пост В. А. Теляковскому), пропагандист пластической педагогики Жак-Далькроза в России С. М. Волконский, а также идеолог «Мира искусства», сотрудничавший с Московским Художественным театром, А. Н. Бенуа — постоянный и ярый оппонент Мейерхольда в течение всего десятилетия.

     Литераторы-критики, находившиеся под влиянием общих идей «серебряного века» русской культуры, составили поколение, которое условно можно назвать постсимволистским и стали непосредственными предшественниками исследователей формальной поэтики искусств. Авторы журнала «Аполлон», писавшие о театре, с их ориентацией на европейские традиционные культурные ценности, любовью к стилизации, своеобразным эстетическим эскапизмом, — А. Я. Левинсон, С. А. Ауслендер, Б. А. Зноско-Боровский, М. А. Кузмин и другие — были внимательны к художественной законченности, мастерству исполнения, цельности и отточенности произведения, индивидуальности художника, оригинальности художественного языка, в прямом смысле — к искусству. Именно им принадлежит наиболее адекватное отражение сложной театральной формы постановок Мейерхольда этого десятилетия, определение таких категорий его искусства, как стиль и образность. По своему методу, вполне «театроведческому», опередили свое время, например, детальная запись действия «Дон Жуана» С. Ауслендера и статья А. Левинсона о «Пизанелле», где отдельно от рассмотрения пьесы Д’Аннунцио, от работы художника Л. Бакста и от хореографии {458} М. Фокина сформулированы и проанализированы принципы режиссерской техники Мейерхольда и архитектоники постановки. (В период работы режиссера у В. Ф. Комиссаржевской этим проблемам уделял внимание в своих рецензиях завлит театра П. М. Ярцев, но в период традиционализма он перешел в методологическую оппозицию к режиссуре Мейерхольда.)

     Статьи ближайшего сотрудника Мейерхольда по Студии на Бородинской и журналу «Любовь к трем апельсинам», режиссера и театрального педагога В. Н. Соловьева, особенно интересны тем, что их автор находился на общей с Мейерхольдом почве возрождения на русской сцене классических традиций театра — шекспировского, романтического, русского реалистического и более всего комедии дель арте, технику которой сам Соловьев реконструировал. Он «прочитывал» значение мейерхольдовского формального языка, проникал в мировоззренческий аспект творчества Мейерхольда. Ему удалось предугадать то главное в методе режиссера, что в дальнейшем его творчестве находило развитие. Например, тяготение Мейерхольда к трагическому гротеску в постановках пьес А. В. Сухово-Кобылина «Дело» и «Веселые расплюевские дни» («Смерть Тарелкина») 1917 года. Это — критика, подготовленная творчеством Мейерхольда.

     Мейерхольд был к критике очень внимателен. В примечании к списку своих режиссерских работ он ссылался на многие статьи П. Ярцева, М. Волошина, А. Белого, Г. Чулкова, Ю. Беляева, Е. Зноско-Боровского, А. Зонова, А. Воротникова, включая и давние (видимо, собранные им), которые, с его точки зрения, объективно свидетельствовали о его спектаклях в целом или хотя бы подмечали одну замечательную деталь.

     И в совпадении, и в противостоянии театральных идей с критикой у Мейерхольда изначально была активная роль. Программу развития режиссуры выдвигал он, критика же эту программу постигала, оценивала и в лучшем случае фиксировала. Диалог, по существу, не был творчески равноправным. Эта ситуация выражала принципиальное противоречие театрально-критической мысли начала XX века с новым театром. В сопротивлении большинству рецензентов, как бы в обход их, театр Мейерхольда формировал художественную мысль будущего, научное театроведение.

     Среди многочисленных режиссерских опусов этого периода, созданных Мейерхольдом в Александринском театре и на других площадках, его обращение к опере проходит многозначительным пунктиром. Сюжет «Мейерхольд и музыкальный театр» (см. одноименную монографию, в которой, в частности, обобщен и обширный материал критических отзывов об оперных постановках Мейерхольда: Гликман И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр. Л., 1989) принципиален для эволюции режиссера, сложно связан с существенными мотивами его творчества в целом. Трагедийный музыкальный театр — вот доминанта его работы в Мариинском театре, объединяющая разнородные по материалу, и возникавшие порой с промежутком в несколько лет постановки.

     Оперная режиссура особенно отчетливо выявляет суть поисков Мейерхольда в решении пространства сцены, в соотношении пластического и {459} музыкального рядов спектакля. Оперный театр непреложностью своей музыкальной фактуры воплощает как бы доведенный до логического конца присущий Мейерхольду «композиторский» подход к сцене. Ведь еще в 1904 году, задолго до формулы «музыкальный реализм», актуальной для зрелого Мейерхольда, в письме к А. П. Чехову он излагает свое «симфоническое» слышание «Вишневого сада».

     Оперная критика еще в меньшей степени, чем это имело место в драматическом театре, проявляла чуткость к новаторским тенденциям режиссуры Мейерхольда. Вернее, все попытки постановщика переосмыслить, скажем, привычное пространство оперных подмостков бывали неукоснительно отмечены рецензентами (и в этом ценность их отзывов) — и далеко не всегда поняты и приняты.

     Большая часть пишущих об опере — профессиональные музыканты, такие как Е. М. Браудо, В. Г. Каратыгин, А. П. Коптяев, А. Н. Римский-Корсаков. Демонстрируя зачастую фундаментальное знание творчества того или иного композитора, конкретной партитуры, эти авторы далеко не столь уверенно ориентируются в собственно сценической стороне дела, она остается за пределами их компетенции. Читателю приходится довольствоваться в лучшем случае описанием отдельных мизансцен и догадываться об общем смысле режиссерских устремлений, взятых критикой под подозрение.

     Восемь оперных спектаклей, поставленных Мейерхольдом за этот период, по материалу очень разнородны, кроме того, обнаруживают разную степень активности режиссера. В зеркале же критики заявляет о себе некая устойчивая доминанта: почти каждую постановку сопровождают упреки в излишней мрачности; столь же эксцентричным кажется критикам действенное освоение первого плана сцены. Личностная мейерхольдовская мера трагедийности, перехлестывающая за рамки традиционной ренессансной сценической коробки, царапает всех.

     Безапелляционное неприятие чередуется в прессе, посвященной оперным режиссерским опусам Мейерхольда, с осторожным вниманием к его новациям — и выясняется, к примеру, что в «“Тристане и Изольде”, интересной и правильной с точки зрения вагнеровского театра, представляется также идея г. Мейерхольда сконцентрировать все действия драмы на одной определенной глубине сцены» (Евг. Браудо).

     В спорах вагнеристов между собой и с антивагнеристами Мейерхольду было что сказать — творчество Вагнера этот режиссер-музыкант хорошо знал и глубоко любил. За его возражениями критикам спектакля стояло глубокое проникновение в символическую суть музыкальной драмы Вагнера, представление о ее подлинном трагедийном масштабе.

     В меньшей степени творческая активность режиссера могла проявиться в возобновлении «Бориса Годунова» с Ф. И. Шаляпиным. Есть свидетельства о том, как попытки такой активности наталкивались на хозяйскую волю певца, по инициативе которого возобновлялась опера. Между тем значение этой постановки нельзя переоценить: и работа с Шаляпиным, и первое соприкосновение с «Борисом Годуновым» — значимые вехи в творческой биографии Мейерхольда.

     {460} Реакция критики на спектакль ознаменовалась новой нотой в хоре непонимания и неприятия, сопровождающем работу Мейерхольда. Шовинистическая травля, начатая А. С. Сувориным в «Новом времени», там же была и продолжена через два года и на новом уровне, уже в виде политического доноса, в связи с постановкой «Электры» Р. Штрауса. Таким образом, проработки тридцатых годов не застали Мейерхольда вовсе не подготовленным.

     «Орфей и Эвридика» Х.‑В. Глюка — редкий случай в практике режиссера: М. М. Фокин, А. Я. Головин и Мейерхольд могли оспаривать первенство (и оно оспаривалось) в совместном авторстве спектакля, горячо принятого всеми, кроме А. Бенуа. Тот в своем отзыве уже прямо кокетничает своим реноме записного брюзги на фоне дружных восторгов публики и знатоков.

     По записям А. К. Гладкова 30‑х годов известен отзыв Мейерхольда о своей постановке «Электры» Р. Штрауса: «Мы слишком увлеклись изобразительным решением и пренебрегли музыкой» (Гладков. Т. 2. С. 342). По-видимому, настойчивые нарекания критиков-музыковедов — В. Г. Каратыгина, например, — о ножницах между модернистской музыкой и археологически-конкретной сценографией спектакля нашли отклик в постановщике. В самом деле, работа А. Я. Головина над спектаклем шла в консультациях с археологом и историком Б. Л. Богаевским, который выступил вскоре после премьеры со специальной статьей об археологических штудиях, предшествовавших постановке. И все же приведенную позднейшую оценку Мейерхольда не следует абсолютизировать: и описания рецензентов, и подробные объяснения самого режиссера позволяют судить о значительной связи сценографии с музыкой оперы.

     «Электра», подготовленная с необыкновенной тщательностью, вызвавшая горячее приятие самого Рихарда Штрауса, стремительно исчезла из репертуара вследствие политического науськивания «патриотической» критики из «Нового времени».

     Следующая премьера Мейерхольда в Мариинском театре состоялась в 1917 году. «Каменный гость» А. С. Даргомыжского явился итоговой оперной постановкой дореволюционного Мейерхольда. Поиски режиссера привели тут к апофеозу просцениума, главного из «трех планов» сценического пространства, разработанных Мейерхольдом, к полному действенному освоению, переосмыслению просцениума, совершенно новаторскому в опере, — что не однажды нашло негодующий отклик в рецензиях. Создававшийся параллельно с «Маскарадом» в Александринском театре, «Каменный гость» у Мейерхольда нес в себе трагедийное напряжение, ощущение тревоги.

     Мощный творческий потенциал, заложенный в оперной режиссуре Мейерхольда, и неподготовленность критиков, то растерянных, то агрессивных, составляют резкий контраст, особенно явный в случае «Каменного гостя». Новизна художественного содержания, интенсивность интеллектуального, творческого освоения музыкальной «маленькой трагедии» Пушкина — Даргомыжского очевидны, более того: «Каменный гость» 1917 года несомненно во многом обещает уже «Пиковую даму» 1935 года.

     С максимальным для русской оперной сцены новаторством критика столкнулась в постановке «Соловья» Игоря Стравинского. В революционном {461} Петрограде спектакль оказался не ко двору, был воспринят как сомнительное эстетское гурманство. Раздражала программная условность оперного представления, контрапункт статуарности певцов и динамичной пантомимы актеров (предложенный, кстати, в партитуре композитора). Мейерхольд и Стравинский оставили позади критику, которой не хватало привычной логики драматизированного, правдоподобного сценического действия — от такой логики авторы дружно открещивались.

     В целом, нельзя сказать, что режиссура Мейерхольда нашла опору в казенном театре. Этим объясняется обилие экспериментов в театрах малых форм и организация студий.

     В самом начале нового петербургского периода, в 1908 году, в театрике «Лукоморье» Мейерхольд в содружестве с художником М. В. Добужинским делает «Петрушку» и «Последнего из Уэшеров».

     С августа 1910 года началась подготовка «Дома интермедий» (на Галерной улице). Директором здесь был М. М. Бонч-Томашевский, режиссером-распорядителем Б. К. Пронин, а в Художественный комитет входили М. А. Кузмин, Н. Н. Сапунов и Доктор Дапертутто. Этот псевдоним Мейерхольда придумал М. А. Кузмин, то есть заимствовал его у персонажа «Истории о потерянном времени» Э.‑Т.‑А. Гофмана, входящей в его цикл «Фантазии в манере Калло». Кузмин верно почувствовал стиль, фантасмагорический и традиционалистский, отражавший творческую личность Мейерхольда. Под этим псевдонимом Мейерхольд выступал и в журнале «Любовь к трем апельсинам», и в театриках малых форм. Существовала и формальная необходимость псевдонима: режиссер Императорских театров не имел права под своим именем работать вне казенной сцены (как, кстати, другой режиссер казенных театров с 1910 года, когда ему было двадцать лет, — Н. В. Петров, участвовавший в мейерхольдовских спектаклях малых форм под именем Коля Петер). Состав «труппы актеров, поэтов, художников и музыкантов» «Дома интермедий» и репертуар первого цикла приведен в книге Н. Д. Волкова (Т. 2. С. 125 – 126). Здесь Мейерхольд поставил свой первый вариант пантомимы «Шарф Коломбины». Во вторую программу «Дома интермедий» входила постановка Мейерхольда с участниками Товарищества актеров, писателей, музыкантов и художников «Обращенный принц»; художник С. Ю. Судейкин.

     Из других работ Доктора Дапертутто большую роль в развитии синтетических форм русского театра сыграли несколько вариантов пантомимы «Арлекин — ходатай свадеб». Впервые она была показана в зале Дворянского собрания группой пантомимы, созданной Мейерхольдом в ноябре 1911 года. Исполнители не являлись драматическими актерами: Смеральдина — А. Ф. Гейнц, Аурелия — Ольга Ра, танцовщицы; в ролях Арлекина, Доктора и Панталоне — живописцы А. Е. Яковлев, В. А. Локенберг и В. И. Шухаев. Мейерхольд работал над этой пантомимой всю зиму и сам участвовал в ней в роли Старого испанца. Еще раз «Арлекин — ходатай свадеб» был исполнен в Териокском театре, а также на квартире Ф. Сологуба; здесь был использован принцип дополнения по ходу действия современных костюмов {462} маскарадными деталями и превращения их — в театральные, впоследствии примененный Е. Б. Вахтанговым в «Принцессе Турандот» (см.: Волков. Т. 2. С. 220).

     Еще одну пантомиму — «Влюбленные» — на два прелюда К. Дебюсси Мейерхольд поставил в декорациях и с костюмами В. И. Шухаева и А. Е. Яковлева под руководством А. Я. Головина в январе 1912 года. Исполнителями были те же Гейнц, Шухаев, Яковлев, а также артистка «Летучей мыши» Е. А. Маршева и Т. Х. Дейкарханова, участница Студии Вс. Мейерхольда.

     Уникальным было лето 1912 года в Териоках, когда Товарищество артистов, художников, писателей и музыкантов поставило восемь спектаклей и вечеров миниатюр; в режиссуре почти всех их принимал участие Мейерхольд (в то же лето он написал статью «Балаган»).

     Через несколько лет, в 1916 году, Мейерхольд участвовал в создании театра «Привал комедиантов» в подвале дома Рубинштейна на Марсовом поле. Во главе театра был Б. К. Пронин, интерьер создавали художники Б. Д. Григорьев, С. Ю. Судейкин, А. Е. Яковлев. Здесь режиссер поставил новую редакцию «Шарфа Коломбины» в оформлении Судейкина.

     Трезво понятая еще в 1905 году в Театре-Студии необходимость воспитания своего, нового актера, соответствовавшего режиссуре по способу мышления и технике, заставляла Мейерхольда кроме работы на Императорской сцене создавать новые студии. В отличие от Театра-Студии 1905 года, студийная деятельность Мейерхольда носит в эти годы прежде всего педагогический характер. В 1908 – 1909 годы он работает в Студии на Жуковской (параллельно — в 1909 – 1910‑м на музыкально-драматических и оперных курсах Б. В. Поллака). Студия В. Э. Мейерхольда организационно окрепла осенью 1913 года. С 1914 по 1917 год она работала на Бородинской улице и вошла в историю как Студия на Бородинской. Кроме молодых актеров Александринского театра Студию посещали известные впоследствии режиссеры В. И. Инкижинов, Ю. М. Бонди, Г. Ф. Энритон, С. Э. Радлов, А. Л. Грипич, К. К. Тверской; актеры Л. Д. Блок (Басаргина), В. П. Веригина, К. Э. Гибшман, А. А. Голубев, А. Г. Крамов, А. А. Мгебров, В. В. Чекан и другие. Состав участников и наиболее достоверные материалы о работе Студии можно обнаружить в журнале «Любовь к трем апельсинам», в каждой из книжек которого был раздел «Студия» (см. также: Веригина В. П. Воспоминания. Л., 1974; Смирнова А. В студии на Бородинской // Встречи с Мейерхольдом. С. 84 – 113; Волков. Т. 2).

     Вначале Мейерхольд вел в Студии класс сценического движения; В. Н. Соловьев — техники комедии дель арте. По существу, здесь разрабатывалась система актерского творчества в режиссерском условно-метафорическом театре. Традиции «подлинно театральных эпох» были базой новаторских концепций образности, действия, музыкальной организации, техники актерской игры.

     Идея полифонии в театре, которую Мейерхольд формулирует в 1914 году (см.: Любовь к трем апельсинам. 1914. Кн. 4 – 5. С. 97), — пример того, {463} что его концепция актерского искусства знаменовала принципиально новый этап театральной педагогики.

     В классе М. Ф. Гнесина Студии на Бородинской драматический актер развивал музыкальное мышление, что позволяло ему свое существование в спектакле согласовывать с ритмами, темами постановки, находя место своей роли в симфоническом целом. Актер постигал сложные ритмы, учился записывать речь нотными знаками, узнавал «отношение длительности долей и выражения» (Любовь к трем апельсинам. 1914. Кн. 1. С. 60).

     Класс, который вел на Бородинской сам Мейерхольд, не случайно назывался «Движение на сцене», хотя ясно, что изучались в нем и другие уровни актерского искусства. Овладение пластической стороной профессии было признано первоочередным. «Начинал Мейерхольд с техники сценического движения, жеста, владения предметами на сцене. Упражнения переходили в этюды, из этюдов возникали пантомимы. Так, из упражнения “Стрельба из лука” возник этюд “Охота”, а затем пантомима, в которой тренировались все “поколения” студии» (Грипич А. Учитель сцены // Встречи с Мейерхольдом. С. 125). Эта система подготовки актера — по существу, биомеханика, реализованная в 1914 году в другой эстетической стилистике, традиционалистской.

     Творческая деятельность Мейерхольда в петербургский период 1908 – 1918 годов не ограничивалась театральной режиссурой и педагогикой.

     Он экспериментировал как режиссер и актер кино: поставил «Портрет Дориана Грея» (1915; Мейерхольд был автором сценария и сыграл роль лорда Генри) и «Сильного человека» по Ст. Пшибышевскому (1916; сыграл роль Гурского). Рецензент «Театральной газеты» писал о фильме Мейерхольда «Портрет Дориана Грея»: «Можно безошибочно сказать, что пока это высшее достижение русской кинематографии… В “Дориане Грее” от режиссера — удивительный, почти психологический темп, создающий настроение и нарастание; от декоратора — красота зрелищная» (цит. по: Волков. Т. 2. С. 397).

     Фильм «Портрет Дориана Грея» стал для другого рецензента, С. Вермеля, «фактом, выдающимся для русской кинематографии», подтверждением только осознаваемой истины в теории кино, что кинематограф становится искусством тогда, когда находит свою собственную форму и «форма являет собою ценность в себе». Автор приветствует то, что Мейерхольд не иллюстрировал фабулу романа, отказался от традиционной театральной игры актеров: «Мейерхольд первый, крикнувший запутавшемуся в исканиях театру, в чем его искусство, указал на первенствующее в искусстве театра значение жеста», и в фильме «дана схема поз, даны до деталей обдуманные фигуры. Лорд Генри в исполнении Мейерхольда почти парадоксален». Автор статьи считает фильм Мейерхольда «огромным шагом» по пути к *искусству* кинематографа (см.: Вермель С. Искусство кинематографии: В инсценировке «Портрет Дориана Грея» // Искусство. 1917. № 1 – 2).

     Об актерской работе Мейерхольда Я. Тугендхольд писал: «… режиссер пожелал по-мефистофельски истолковать свою роль, и вышел не лорд Генри, {464} очаровательный собеседник и гедонист, а мрачный спутник, сатана» (Северные записки. 1915. Ноябрь — декабрь. С. 226).

     Мейерхольд делал попытки писать пьесы, а в Литейном театре В. А. Казанского шли его инсценировки (по собственному выражению — «свободная импровизация») по рассказу датского писателя Германа Банга «Дама из ложи» и старая японская трагедия в его переводе с немецкого «Теракойя» (обе — 1909). В журнале «Любовь к трем апельсинам» были опубликованы его сценарии совместно с В. Н. Соловьевым (выступавшим под псевдонимом Вольмар Люсциниус), например, «Огонь» (см.: Любовь к трем апельсинам. 1914. № 6 – 7).

     Постоянной, последовательной была *теоретическая деятельность* Мейерхольда, она имела отношение к постановкам на императорских и студийных сценах и в то же время являлась относительно независимой и рассчитанной на воплощение в длительной перспективе.

     Далеко выходит за пределы своего реального предмета работа Мейерхольда «К постановке “Тристана и Изольды” на Мариинском театре 30 октября 1909 года» (впервые напечатано: Ежегодник Императорских театров. 1909. Вып. 5). Здесь изложена концепция музыкальной природы театра, как оперного, так и драматического.

     В 1912 году Мейерхольд создал свой важнейший *театральный манифест*: «Балаган» (впервые: Мейерхольд Вс. О театре. Пг.: Просвещение, 1913). Если очень кратко определять внутреннюю тему этой статьи, можно считать, что Мейерхольд формулирует свое понимание «законов подлинного театра» (Мейерхольд. Ч. 1. С. 211). Здесь изложена цельная концепция системы условно-метафорического театра — его литературно-драматургической стороны, актерского искусства, проблем пространства, образа-маски, соотношения игры и реальности, гротеска как эстетического основания театрального искусства. Режиссер определенно назвал истоки своего творчества и предсказал направления его развития.

     С 1914 по 1916 год *Мейерхольд-теоретик* мог свободно выражать свои воззрения в созданном им журнале «Любовь к трем апельсинам». Многие материалы журнала стали значительными документами театральной теории, например, «Глоссы доктора Дапертутто к отрицанию театра Ю. Айхенвальда» (1914. № 4 – 5); рецензия на спектакль Первой студии МХТ «Сверчок на печи, или У замочной скважины» (1915. № 1 – 2 – 3): статья, в которой Мейерхольд формулирует важнейшие для него на всех этапах творчества принципы пушкинской театральной эстетики, отталкиваясь от проблем пушкинского спектакля МХТ (Бенуа-режиссер. 1915. № 1 – 2 – 3). Важными для понимания эволюции мейерхольдовской творческой программы являются и его статья о Э.‑Г. Крэге (1909), комментированная таблица типологии русской драматургии (1911), а также написанная им в 1914 году в сотрудничестве с Ю. М. Бонди работа под уже использованным, программным названием «Балаган».

     Знаменателен круг людей, сотрудничавших с Мейерхольдом в издании журнала, — совсем не характерный для театральной периодики. Поэтическим {465} разделом руководил А. А. Блок. Здесь печатались новые произведения А. А. Блока, А. А. Ахматовой, З. Н. Гиппиус, Ф. К. Сологуба, М. А. Кузмина и других поэтов. В журнале сотрудничали В. Н. Соловьев, В. М. Жирмунский, В. Н. Княжнин, С. С. Игнатов, К. М. Миклашевский и другие — в будущем видные теоретики и практики в разных областях театра. В полемике с театральными рецензентами на страницах журнала Доктора Дапертутто осмыслялся в широком контексте театр XX века.

     Если добавить, что в совместных с режиссером вечерах участвовали поэты В. А. Пяст, В. Н. Княжнин (Ивойлов), К. А. Эрберг (Сюннерберг) — будущие опоязовцы, стоявшие у истоков формальной школы искусствознания, а в мейерхольдовских студиях учились С. Э. Радлов и К. К. Кузьмин-Караваев (К. Тверской), в советские годы занимавшиеся критикой режиссеры, — становится очевидно, что Мейерхольд в Петербурге создавал свой творческий и интеллектуальный круг, оппозиционный к господствующим критическим кругам. Он находил возможность конструктивного творческого диалога не с критиками, а с литераторами, теоретиками литературы и искусства, филологами, которые в последующем стали специализироваться в области театра. [↑](#endnote-ref-198)
220. Ориентация Мейерхольда на новую драму в Александринском театре могла проявиться ограниченно, так как то, что было рассчитано на «новый театр» (в его классификации 1911 года), противоречило эстетике казенной сцены, связанной более всего с тем, то он определил как «бытовой театр: эпигоны» (см.: Мейерхольд. Ч. 1. С. 187). Тем более показательны некоторые попытки создать спектакли на основе новой драмы, первым из которых был дебютный: пьеса Гамсуна, написанная в 1895 году, внутренне связана с философией Ницше и отчасти с эстетикой скандинавского символизма.

     Возникший конфликт актеров с Мейерхольдом на премьере спектакля «У царских врат» 30 сентября 1908 года раскрыла В. П. Веригина: «Генеральная репетиция прошла чрезвычайно удачно. Однако на первом представлении получилось иначе. Актер Аполлонский, игравший Бондезена и относившийся к Мейерхольду-режиссеру отрицательно, после генеральной заявил: “Как? Мейерхольд нас стилизовал незаметно для нас самих?! Не бывать этому!” И он стал нелепо комиковать роль, вызывая поминутно смех публики. Актриса Потоцкая играла на первом представлении жену Карено, тоже игнорируя замечания Мейерхольда. Видя, как рушится его постановка, артист [Мейерхольд] едва нашел в себе силы проговорить роль. О творческом состоянии не могло быть и речи. Газеты с радостью разругали и постановку, и исполнение роли Карено» (Встречи с Мейерхольдом. С. 48). [↑](#endnote-ref-199)
221. Другие рецензенты, напротив, считали, что «стилизация, как неподходящая к казенному дому, отброшена» (Импрессионист <Б. И. Бентовин>. Александринский театр // Театр и искусство. 1908. № 40. С. 686).

     {466} Высказывалась точка зрения, что видны только «остатки былого новаторства» Мейерхольда (Л. Вас‑й. <Л. Н. Василевский>. Александринский театр // Речь. 1908. 2 октября).

     Общее отношение к дебюту В. Э. Мейерхольда на Александринской сцене было отрицательным. Газета «Слово», правда, отмечала «успех, особенно у молодежи, которая усердно вызывала Мейерхольды», хотя автор заметки полагал, что артисты «не сделали из пьесы все, что было возможно и нужно» (1908. 1 октября).

     Рецензент газеты, издаваемой дирекцией Императорских театров, И. Осипов писал: «Первая “проба” г. Мейерхольда на образцовой сцене вышла неудачной, настолько неудачной, что, пожалуй, дальнейшие пробы будут излишними». Рецензент полагал, что такого безнадежного актера в главной роли и такой «извращенной» постановки в этой колыбели русского искусства никто никогда не видел «и, будем надеяться, не увидит больше». И. Осипов употреблял термин «мейерхольдовщина» (которым в том же году воспользовался и А. В. Луначарский — см.: Луначарский А. Книга о «новом театре» // Образование. 1908. № 4). И. Осипов полагал, что Мейерхольд превратил Александринскую сцену на целый вечер «в какую-то скучную, нудную, а главное, глупую студию» (Осипов И. Александринский театр: «У царских врат» К. Гамсуна в постановке В. Э. Мейерхольда // Обозрение театров. 1908. 3 октября). Спектакль дал повод многим критикам противопоставить режиссуру Мейерхольда обычному стилю игры актеров казенной сцены. [↑](#endnote-ref-200)
222. Гуревич Любовь Яковлевна — один из ведущих петербургских критиков предреволюционного десятилетия. По эстетической ориентации — близкий к МХТ критик (в 20‑е годы литературный редактор книг К. С. Станиславского, автор многочисленных очерков об актерах Московского Художественного театра). Практически все другие театральные течения она принципиально отвергала.

     К режиссуре В. Э. Мейерхольда в основном относилась отрицательно, причисляя его к числу «декадентов» со времени работы в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской; не принимая его художественный метод и общественную позицию, Л. Я. Гуревич ценила, однако, Мейерхольда как актера.

     Опубликованы письма В. Э. Мейерхольда к Л. Я. Гуревич 1908 – 1909 годов, которые дают представление о некоторой напряженности в их отношениях (см.: Переписка. С. 116 – 128).

     Упоминая о «душевном реализме» МХТ, Мейерхольд писал в 1915 году: «Нас вообще давно ввела в курс этого дела Любовь Гуревич, эта специалистка по болезням “переживаний”» (Мейерхольд. Ч. 1. С. 279).

     Оценка Л. Я. Гуревич спектакля «У царских врат», несомненно, связана с ее отношением к постановке на сцене МХТ «Драмы жизни» К. Гамсуна с К. С. Станиславским в роли Карено (см.: Товарищ. 1907. 27 мая). [↑](#endnote-ref-201)
223. {467} Более высокую оценку мейерхольдовской постановки Л. Я. Гуревич дала в рецензии на спектакль «У царских врат» в Театре В. Ф. Комиссаржевской (премьера 1 октября 1908 года, постановка А. П. Зонова). Гуревич признавала, что спектакль в Театре В. Ф. Комиссаржевской — живее, но в нем «какие-то идейные горизонты, приоткрываемые мейерхольдовской постановкой, закрываются перед нами. Не простая случайность сказывается в том, что в постановке Мейерхольда, через большие окна декорации Головина, видна пестреющая роскошными осенними красками листва деревьев, даль, небо с его утренним сиянием и огнистыми вечерними облаками». Критик утверждала, что если в двух спектаклях — Мейерхольда и Зонова — сравнить «некоторые характерные для Гамсуна детали, вроде появления Чучельника с его символическими речами, то мы ясно увидим, что Мейерхольд внес в свою постановку больше сознательной мысли и более забот о передаче общего идейного замысла и свойственных ему настроений». Гуревич сравнила в пользу Мейерхольда и исполнение роли Карено: «По сравнению с Бравичем несколько бледный образ Карено — Мейерхольда вдруг засветился своей благородной нервной интеллигентностью» (Гуревич Л. Театр Комиссаржевской // Слово. 1908. 3 октября). [↑](#endnote-ref-202)
224. Коптяев Александр Петрович — музыкальный критик и композитор. Критическую деятельность начал в 1893 году. Издавал журнал «Вестник театра и музыки». Был постоянным сотрудником «Биржевых ведомостей». В советский период обратился к преподавательской и просветительской деятельности. Основное внимание критика было сосредоточено на творчестве русских и немецких композиторов. [↑](#endnote-ref-203)
225. Контраст статуарных барельефных групп хора и одушевленных, подвижных фигур солистов явился камнем преткновения для критика. Между тем «табель о рангах», разграничивающая пластически эти группы персонажей, укоренена в театральной традиции и в режиссуре Мейерхольда этого периода закономерна. [↑](#endnote-ref-204)
226. Активное освоение просцениума, принципиальное для режиссуры Мейерхольда, застало совершенно неподготовленными как А. Коптяева, так и большинство его коллег по оперной критике.

     Настойчивые нарекания рецензентов сделали свое дело. По инициативе директора Императорских театров В. А. Теляковского Мейерхольд и А. К. Шервашидзе корректировали постановку первого акта оперы в соответствии с ремарками Вагнера. Но тут взбунтовался исполнитель главной партии Н. В. Ершов (см.: Переписка. С. 131). [↑](#endnote-ref-205)
227. exagération *(франц.)* — преувеличение. [↑](#footnote-ref-24)
228. В другой своей статье, поводом для которой послужила данная постановка, «Вагнер в эпоху “Тристана”» (Ежегодник Императорских театров. 1909. Вып. V.) А. Коптяев также вольно цитирует письмо Вагнера из Люцерна (1859) о «Тристане и Изольде»: «Прекрасные исполнения этой драмы следовало бы запретить: они могут свести с ума!»

     {468} Вагнер писал: «Этот “Тристан” будет чем-то страшным! Этот последний акт!!! Боюсь, что опера будет запрещена, если только все не обратится в пародию вследствие дурного исполнения: меня могут спасти лишь посредственные артисты! Прекрасные спектакли должны людей свести с ума — я не могу иначе это себе представить! Так далеко вперед мне суждено уйти!»

     Произвольность изложения мысли композитора следует объяснить неточностью перевода: русское издание писем Вагнера появилось только в 1911 году. [↑](#endnote-ref-206)
229. Здесь: очевидно *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-25)
230. Полемический адрес этого пассажа — публикация в «Биржевых ведомостях», в которой излагались саркастические выпады Ц. А. Кюи как ветерана-антивагнериста (см.: Вагнерист. Ц. А. Кюи по поводу новой постановки «Тристана и Изольды» // Биржевые ведомости. 1909. 31 декабря, утр. вып.). [↑](#endnote-ref-207)
231. А. Н. Бенуа посвятил оперным постановкам Мейерхольда восемь статей с резкой критикой режиссерской работы. См. кроме опубликованных в настоящем сборнике его статьи в газете «Речь»: «Итоги художественной жизни за 1909 год» (1910. 1 января); «К инциденту Фокин, Мейерхольд и Головин» (1911. 15 декабря); «Речь Арлекина» (1913. 15 февраля); «Постановка “Каменного гостя” на казенной сцене» (1917. 3 февраля). Полемика Бенуа и Мейерхольда была двусторонней, выражала взаимное неприятие художественных позиций. [↑](#endnote-ref-208)
232. А. К. Шервашидзе был приглашен в Императорские театры по рекомендации А. Я. Головина. Оформление «Тристана и Изольды» — первая значительная работа художника, трижды сотрудничавшего с Мейерхольдом («Тяжба» по Н. В. Гоголю, «Тристан и Изольда», «Шут Тантрис» Э. Хардта; 1909 – 1910 годы). [↑](#endnote-ref-209)
233. Отправной точкой для художника служили средневековые миниатюры. Мейерхольд резонно указал на специфическую узость эстетических претензий Бенуа в статье «После постановки “Тристана и Изольды”» (1910): «Вещь не исключает символа… быт, становясь сверхнатуральным, становится символом <…> Для человека XIII века пределы зрительного воображения определялись формами современного ему быта. И Готфрид не мог представить себе Тристана иначе, как в образе рыцаря XIII века» (Мейерхольд. Ч. 1. С. 198, 200 – 201). Позицию постановщика в споре с Бенуа поддержал А. А. Смирнов в статье «Эпоха и стиль в постановке “Тристана и Изольды”» // Ежегодник Императорских театров. 1909. Вып. V. [↑](#endnote-ref-210)
234. Известные в начале XX века труды по истории костюма и быта принадлежали французскому и немецкому авторам — Августу Расине и Фридриху Готенроту. [↑](#endnote-ref-211)
235. Собственное художественное видение сцены служит плохую службу Бенуа-критику. «А разве не беда весь второй акт “Тристана”», — парирует {469} Мейерхольд, противопоставляя критику свое представление об эмоциональной доминанте действия, свой масштаб трагедийности (см.: Мейерхольд. Ч. 1. С. 199).

     По-видимому, цитированная статья Мейерхольда строилась на основе его выступления в Тенишевском училище. Мейерхольд письменно предупредил своего оппонента: «Многоуважаемый Александр Николаевич, считаю долгом довести до сведения Вашего, что сегодня в заключительной части моей лекции на тему “Вагнер и сцена” я буду возражать Вам на фельетон Ваш по поводу постановки “Тристана и Изольды”» (Переписка. С. 128, 382). [↑](#endnote-ref-212)
236. «Пьета» (классическая в изобразительном искусстве сцена оплакивания Христа Богоматерью) — популярная картина Макса Клингера, немецкого представителя стиля «модерн». [↑](#endnote-ref-213)
237. В беспредельном дыхании миров растаять, исчезнуть, все забыть — вот высший восторг! *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-26)
238. просветленная *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-27)
239. Кроме публикуемой статьи С. А. Ауслендер посвятил этому спектаклю статью «О декорациях Шервашидзе» (Аполлон. 1909. № 3). [↑](#endnote-ref-214)
240. Здесь и далее последовательная полемика с А. Коптяевым, предъявлявшим претензии Мейерхольду в публикуемой выше статье от имени «вагнеристов». [↑](#endnote-ref-215)
241. А. В. Смирнов, исполнитель роли Курвенала, на предпоследней генеральной репетиции был нечаянно ранен артистом Н. В. Андреевым, исполнявшим роль Мелота; при этом он не вышел из роли до конца экспрессивного эпизода схватки. [↑](#endnote-ref-216)
242. «Вампука, невеста африканская, образцовая во всех отношениях опера» — пародия В. Г. Эренберга на штампы оперной сцены. Со времени первой постановки в 1909 году в театре «Кривое зеркало» — нарицательное имя для сценической рутины. Вероятно, этот неувядающий эталон начал свое хождение в оперной критике именно с публикуемой статьи. [↑](#endnote-ref-217)
243. Браудо Евгений Максимович — музыковед, педагог, музыкально-критической деятельностью начал заниматься с 1890‑х годов. В публикуемой статье сказалось и филологическое образование автора. Творчество немецких композиторов было в центре музыковедческих интересов Е. М. Браудо.

     Публикуется заключительная часть статьи, касающаяся спектакля Мейерхольда; опущены разделы, посвященные анализу легенды о Тристане и Изольде, ее историческим преломлениям и музыкальной драме Р. Вагнера. [↑](#endnote-ref-218)
244. В синтетическом произведении будущего обязательно должно быть новое *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-28)
245. {470} Речь идет о персонаже оперы Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры», городском писаре Сиксте Бекмессере, судье на состязаниях певцов, который отмечал мелом на доске ошибки, допущенные участниками. [↑](#endnote-ref-219)
246. Это выражение сообщено мне А. Л. Волынским. [↑](#footnote-ref-29)
247. Творческое взаимопонимание композитора и певца было совершенным и трагически скоро оборвалось смертью Людвига Шнорра фон Карольсфельда. Вагнер писал о его исполнении партии Тристана: «Он проник в идеальную сущность моей драмы и глубоко сжился с ней. Ни одна нить психологической ткани не осталась незамеченной, самые скрытые оттенки, самые нежные черты душевных переживаний нашли свое отражение в его игре» (Вагнер Рихард. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. IV. СПб., 1911. С. 544). Е. М. Браудо, по-видимому, был знаком с немецким изданием воспоминаний композитора. [↑](#endnote-ref-220)
248. земная *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-30)
249. Немецкий дирижер Ф. Моттль, выдающийся интерпретатор произведений Вагнера, был связан с Байрейтским театром. 15 января 1910 года в Петербурге с огромным успехом дирижировал «Тристаном и Изольдой». См. рецензию В. Г. Каратыгина: «Тристан и Изольда» под управлением Ф. Моттля // Речь. 1910. 17 января. [↑](#endnote-ref-221)
250. Спектакль, впервые показанный в Александринском театре 9 марта 1910 года, был положительно оценен большинством рецензентов. Л. Я. Гуревич признавала, что этой постановкой Мейерхольд «искупил часть своих прежних режиссерских грехов» (Гуревич Л. «Шут Тантрис» Э. Хардта // Русские ведомости. 1910. 11 марта). Даже кугелевский журнал хвалил поставленный «со вкусом и умело» спектакль, который «навевает пленительные грезы о каком-то сказочном и далеком мире» (Бразоль Бор. Александринский театр // Театр и искусство. 1910. № 11).

     К. И. Арабажин оценивал сцену с прокаженными как одну из лучших виденных им в театре массовых сцен (см.: Арабажин К. И. Впечатления сезона // Ежегодник Императорских театров. 1910. Вып. 2). «Стремительность их движений, повторность их жестов, нарастающий напряженный ритм… переданы были с большим и жутким пафосом», — вспоминал впоследствии эту сцену Евг. Зноско-Боровский (Зноско-Боровский Евг. Русский театр начала XX века. С. 305). Новаторская постановка этой сцены с прокаженными, впрочем, была забыта к моменту появления сцены нищих в «Гадибуке» Евг. Вахтангова, решенной теми же средствами.

     Позднее, однако, близкий Мейерхольду режиссер, педагог и критик В. Н. Соловьев писал, что эту «сложнейшую» драму не следовало включать в ознакомительный цикл для юношества, так как «декламационно-напевный стиль игры большинства исполнителей мог легко внушить зрителям недоверие к возможности существования в наши дни спектаклей романтической трагедии» (Соловьев Вл. Петроградские театры // Аполлон. 1917. № 8 – 10). [↑](#endnote-ref-222)
251. {471} Зноско-Боровский Евгений Александрович — драматург, критик, в 1909 – 1910 годы был секретарем редакции журнала «Аполлон». Принадлежал к критикам нового поколения, обосновавших театр синтезов прежде всего в формах стилизации. Впоследствии — автор одного из первых (вместе с «Новейшими театральными течениями» П. А. Маркова) систематических исследований русской режиссуры — «Русский театр начала XX века» (Прага: Пламя, 1925).

     Е. А. Зноско-Боровский призывал преодолеть традицию МХТ, прекрасную «беллетристику» А. П. Чехова, породившую театр бездействия, то есть «не театр» (см.: Зноско-Боровский Е. Театр без литературы: О русском театре // Аполлон. 1912. № 7). Критик считал, что «русский театр переживает сейчас время самого яркого, самого пышного расцвета» (Там же. С. 22), и расцвет этот видел именно в сценическом искусстве, в театральности, в режиссуре. Зноско-Боровский утверждал: «Новое искусство искало более широких заданий, ставило себе более возвышенные цели и проблемы мировые, отвлеченные, идея Бога и Рока вновь наполняют его» (Зноско-Боровский Е. Русский театр начала XX века. С. 232).

     Мейерхольд ставил в «Доме интермедий» пьесу Зноско-Боровского «Обращенный принц» (3 декабря 1910 года). Некоторые детали этого спектакля описаны в мемуарах одного из участников: Пяст Вл. Встречи. М., 1929. [↑](#endnote-ref-223)
252. театральные высоты *(исп.)*. [↑](#footnote-ref-31)
253. Джованни Грассо (1873 – 1930) — итальянский актер и руководитель труппы, исполнявшей сицилианские пьесы и современную итальянскую драму. На гастролях в Европе театр Ди Грассо производил сильное впечатление реализмом постановки диалектальных произведений. Мейерхольд неоднократно упоминал Грассо как крайний пример актерского темперамента, все же считая, что в основе его — творческая техника. [↑](#endnote-ref-224)
254. ворчливый крестьянин и ворчливая крестьянка *(исп.)*. [↑](#footnote-ref-32)
255. Театр Ужасов *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-33)
256. Аш. — вероятно, псевдоним Ашешова Николая Петровича, журналиста и критика, публиковавшего в 1910‑х годах статьи в газетах «Речь», «День», «Современное слово» и др.

     12 октября 1910 года в театре малых форм «Дом интермедий» (на Галерной улице) была показана премьера пантомимы «Шарф Коломбины» (первый вариант); «транскрипция» пьесы А. Шницлера, как указано в афише, принадлежала Доктору Дапертутто. Музыка П. Донаньи. Постановка танцев: С. М. Надеждин, В. И. Пресняков, А. Р. Больм. Художник Н. Н. Сапунов. При распределении ролей был применен необычный принцип: здесь и актеры императорской труппы (как Е. Тиме), и эстрадные исполнители (как К. Гибшман), и живописцы (А. Яковлев, В. Шухаев), режиссер Александринского театра, выпускник режиссерского класса Вл. И. Немировича-Данченко при МХТ Н. Петров (под псевдонимом Коля Петер) и другие.

     Весной 1911 года пантомима была показана труппе Московского Художественного театра. К. С. Станиславский назвал постановку «великолепной» {472} (см.: Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись. Т. 3. М., 1974. С. 271).

     Критика в целом высоко оценила пантомиму. Ю. Беляев, например, отмечал в постановке переключение планов, сущностное для мейерхольдовского понимания гротеска: «Небывалое пополам со смешным, кукольное с человечным — вот рецепт талантливого Доктора. Что-то кошмарное à la Гофман чудилось на балу в сложных группах танцующих, в гримасничающем дирижере, в кричащей пестроте кукольного домика» (Беляев Юр. Вечер в «Доме интермедий» // Новое время. 1910. 15 октября). [↑](#endnote-ref-225)
257. Имеются в виду «субботы», которые проводились в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской и в которых участвовали символисты, мирискусники, сторонники разных течений нового искусства. [↑](#endnote-ref-226)
258. «Стиль», «Черный кот» — театры малых форм.

     Театр-кабаре «Лукоморье» был организован в 1908 году при Петербургском театральном клубе. В комиссии по созданию театра состояли В. Э. Мейерхольд, Ю. М. Юрьев, А. Н. Бенуа, А. М. Ремизов, С. А. Городецкий, М. В. Добужинский. В спектаклях участвовали студийцы «Аудитории Вс. Мейерхольда». Спектакли игрались в помещении театра «Кривое зеркало» З. В. Холмской и А. Р. Кугеля до начала его представлений, то есть до полуночи. Мейерхольд поставил здесь пародии-миниатюры «Последний из Уэшеров» В. А. Трахтенберга по Э. По, «Петрушка» П. П. Потемкина, «Честь и месть» Ф. Сологуба (см. рецензию: Гуревич Л. Петербургские Überbrettl’и и ночной кабаре // Слово. 1908. 10 декабря). [↑](#endnote-ref-227)
259. Пантомиму на тот же сюжет ставил дважды А. Я. Таиров под названием «Покрывало Пьеретты». А. Левинсон в сравнительной рецензии писал, что у Мейерхольда «действие развивается с сомнамбулической стремительностью, ни одна группа, ни один жест не повторяется, каждый окончателен. Бал “Шарфа Коломбины” — не вечеринка в старой доброй Вене, а маскарад страшных и гнусных личин, видений неотступного кошмара Коломбины. В ироничном изгибе спины Арлекина, словно сошедшего с призрачного холста Пикассо, начертан был весь его демонический образ. Музыка в “Шарфе Коломбины” всего лишь эмоциональный фон», у Таирова же преобладает психологическая детализация и обильная картинность на основе музыки. У Мейерхольда в пантомиме, по мнению Левинсона, была «крайняя лаконичность символического жеста в атмосфере гротеска», у Таирова стиль был историческим; где у Мейерхольда — «иносказание масок», у Таирова — «выразительность лиц» (Левинсон А. Камерный театр: «Покрывало Пьеретты» // Жизнь искусства. 1919. 14 марта. № 97). Еще одно сравнение односюжетных пантомим сделал М. Бонч-Томашевский (Маски. 1913 – 1914. № 2. С. 47 – 56). [↑](#endnote-ref-228)
260. Своей статьей для «Ежегодника Императорских театров» С. А. Ауслендеру удалось зафиксировать режиссерский сценический текст «Дон Жуана». {473} Этому автору принадлежит также аналитическая рецензия на тот же спектакль (Ауслендер С. Петербургские театры: Александринский // Аполлон. 1910. № 12). В обзоре сезона С. А. Ауслендер писало методе стилизации:

     «Постановка Вс. Мейерхольдом мольеровского “Дон Жуана” является началом новой эры в возрождении классического репертуара.

     Не только нежные воспоминания прошлого были в этой постановке, но и новое совершенно восприятие этого прошлого.

     Когда мы читаем старую книгу, рассматриваем картину давно умершего мастера, мы не только воспринимаем все то, что заключено в них, мы воссоздаем в своем воображении забытый мир, грезим о нем.

     В постановке “Дон Жуана” была дана не только гениальная комедия, но и все грезы о пышном великолепии далекой эпохи Людовика XIV.

     Все, начиная с внешнего, с декораций и костюмов, сделанных по рисункам А. Я. Головина, и кончая каждым жестом и интонацией исполнителей, все создавало и воскрешало чудесный мир, где подлинная историчность перемешивалась с яркой фантазией» (Ауслендер С. С.‑Петербург: Александринский театр // Ежегодник Императорских театров. 1911. Вып. 4).

     Метод стилизации, впервые последовательно примененный Мейерхольдом при постановке классической пьесы, вызвал дискуссию по всем основным вопросам современного русского театра, природы и структуры театрального произведения.

     В полемике о спектакле были высказаны позиции всех ведущих направлений театральной мысли, включая взгляд, противопоставляющий стилизацию психологической режиссуре (А. Н. Бенуа, С. М. Волконский), постсимволистскую точку зрения (Д. В. Философов) и даже марксистские суждения об общественной роли театра и презрении их Мейерхольдом и русским театром вообще (К. А. — рецензент газеты «Звезда»). Своей внеобыденной логикой спектакль вызвал удивление газетных рецензентов (Л. Василевский, Н. Россовский, М. Симанович и другие).

     Крупный литературовед академических ориентации А. А. Смирнов поместил в «Ежегоднике Императорских театров» большое исследование о пьесе Мольера и ее постановке Мейерхольдом. Характеристика спектакля была краткой, но ученый доказывал, что постановка вовсе не является прямой реконструкцией форм театра мольеровской эпохи, что это самостоятельное произведение, имеющее лишь ассоциативную связь с эстетикой эпохи, в которую была создана пьеса. А. А. Смирнов категорично утверждал, что если писать пьесу нужно было именно в той форме, в какой она была создана в свою эпоху, то ставить ее в 1910 году надо именно так, как это сделал Мейерхольд (см.: Смирнов А. А. «Дон Жуан» Мольера и его постановка на Александринской сцене // Ежегодник Императорских театров. 1910. Вып. 7).

     А. Р. Кугель отозвался на этот спектакль как на принципиально новое явление и прозорливо трактовал метод стилизации как авторскую режиссуру; он оценил «Дон Жуана» как театральное произведение, выстроенное по единым принципам. «В периоды оскудения репертуара, падения драматической поэзии и, очевидно, понижения актерского искусства разные metteurs en scène <режиссеры — *франц*.>, постановщики, церемонимейстеры, {474} портные и маляры всяких рангов и состояний — от мазилок до гениев a’la Леонардо да Винчи — приобретают командующее положение, — писал критик. — … Моду эту завел у нас впервые московский Леонардо да Винчи г. Станиславский, а за ним потянулись прочие. Г. Мейерхольд принадлежит к числу именно таких режиссеров, которых нынче развелось множество. Получив пьесу, они едва ли думают о колорите игры, о четкой, ясной обрисовке характеров, о человеческой трагикомедии, которая, изображаемая в лицах, и есть от века содержание театра, а сосредоточивают все внимание свое на том, какой тут можно сделать живописный рисунок и в какой наряд пьесу можно облечь» (Театр и искусство. 1910. № 47).

     Полемика побудила Мейерхольда изложить исходные позиции своего метода, сформулировать теорию гротеска как основу театра в статье «Балаган», а также издать в одной книге свои статьи разных лет, обосновывающие его творчество.

     В обсуждении «Дон Жуана» сформировалась расстановка основных сил русской театральной критики, не менявшаяся в течение всего десятилетия: Кугель, Бенуа, Гуревич, газетные рецензенты развивали свое неприятие апсихологичной режиссуры, сокрушались об отсутствии «живого человека» и «живого актера» на сцене, объявляли об отсутствии душевного «содержания» в вычурном мире стилизации — по существу, боролись с «формализмом», не особенно вдаваясь в конкретные решения каждого спектакля. Ауслендер, Левинсон, Кузмин, Зноско-Боровский, позднее и В. Н. Соловьев, вполне принимавшие мировоззренческую и эстетическую ориентацию поисков Мейерхольда этой поры, оценивали новые законы строения поэтической формы театра, искали ее исторические истоки, отмечали новаторские приемы композиции театрального текста, пытались точнее определить стилевую принадлежность режиссерских работ Мейерхольда и Головина. [↑](#endnote-ref-229)
261. Эта статья продолжает начатую на материале оперного спектакля «Тристан и Изольда» полемику Бенуа и Мейерхольда о соотношении классической драмы и современной режиссуры, о проблеме стиля в классических постановках, о реализме и условном театре.

     Резко отрицательной рецензией на «Дон Жуана» Бенуа отверг кардинальные составляющие мейерхольдовского театра: условность, принцип маски, традиции площадного зрелища, традиционализм в трактовке классики, новое соотношение литературного текста и театрального ряда, разрыв с психологическим правдоподобием, принципы решения сценического пространства, обращение к ренессансным, романтическим, восточным традициям, соотношение дидактического и эстетического воздействия на зрителя.

     Отзываясь на эту статью, А. Р. Кугель с удивлением писал о критике Бенуа в адрес Мейерхольда: «Ведь гг. Мейерхольды — создание г. Бенуа и присных! Ведь они-то именно “не сознающего” драматического искусства с рыбьей кровью подсунули в качестве режиссера этому доброму г. Теляковскому!» (Театр и искусство. 1910. № 47. С. 904). [↑](#endnote-ref-230)
262. fantoche *(франц.)* — марионетки. [↑](#footnote-ref-34)
263. «Ученые женщины» *(франц.)*, «Мещанин во дворянстве» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-35)
264. «Шалый» *(франц.)*, «Смешные жеманницы» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-36)
265. «задумано всерьез» *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-37)
266. зрелище *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-38)
267. {475} Статья датирована ноябрем 1910 года.

     Волконский Сергей Михайлович — театральный деятель, теоретик искусства. Директор Императорских театров с 1899 по 1901 год. Автор теории и создатель школы воспитания выразительного ритмического движения, пропагандист метода Э. Жак-Далькроза в России. [↑](#endnote-ref-231)
268. В статье «Балаган» (1912) Мейерхольд подверг критике принцип инсценировки романа Достоевского Вл. И. Немировичем-Данченко. Он писал: «Зосима и “карамазовщина”, символ божества и символ диавола, составляют две неразрывные основы романа. На сцене центр тяжести в развитии интриги перенесен на Митю. При переделке романа в пьесу исчезла основная триада Достоевского: Зосима, Алеша и Иван в их взаимоотношении. В таком виде “Братья Карамазовы” являются просто-напросто инсценированной фабулой романа, вернее — некоторых глав романа. Такая переделка романа в пьесу кажется нам разве только кощунством и не только в отношении к Достоевскому, но, если из этого представления устроители хотели сделать мистерию, еще и в отношении подлинной мистерии» (Мейерхольд. Ч. 1. С. 207 – 208).

     Развернулась также полемика об общественной миссии театра, призванного, по мнению социалистов, апологетов «позитивной эстетики», показывать зрителю пример пробуждения к социальной активности, а не погружать его в безысходные картины, изображенные Достоевским, в частности, в романах «Братья Карамазовы» и «Бесы», инсценировки которых поставил Вл. И. Немирович-Данченко в Художественном театре соответственно в 1910 и 1913 году.

     22 сентября 1913 года газета «Русское слово» опубликовала письмо в редакцию М. Горького «О карамазовщине». С открытым письмом к Горькому обратился Московский Художественный театр; датированное 24 сентября 1913 года, оно было напечатано в «Русском слове» 26 сентября. [↑](#endnote-ref-232)
269. Интересующихся именами исполнителей двух разбираемых спектаклей отношу к афишам первых представлений. [↑](#footnote-ref-39)
270. В спектакле участвовали Е. А. Хованская (Эльвира), А. А. Голубев (Принц), К. Э. Гибшман (Бенедиктиссимус), Б. И. Тиме (Анна), Б. Г. Казароза (Хуанита) и другие актеры. Танцы были поставлены А. В. Ширяевым и В. И. Пресняковым. Во вставных номерах использована музыка А. К. Глазунова и Л. Делиба. [↑](#endnote-ref-233)
271. Режиссер и исполнители оперетты М. А. Кузмина по комедии И. А. Крылова «Бешеная семья» в афишах не указаны. [↑](#endnote-ref-234)
272. А. С. — псевдоним Алексея Сергеевича Суворина, издателя и редактора «Нового времени». Был журналистом, театральным критиком, драматургом, {476} организатором и владельцем петербургского Малого театра. Многократно обращался как театральный критик к творчеству П. А. Стрепетовой, М. Г. Савиной, выступал с театральными обзорами в «Санкт-Петербургских ведомостях». Общественные взгляды А. С. Суворина резко эволюционировали вправо, реакционность «Нового времени» была одиозной. [↑](#endnote-ref-235)
273. Мейерхольд считал Шаляпина «идеалом оперного артиста». Вместе с тем очевидна творческая стесненность Мейерхольда в данном случае как волей Шаляпина (главного героя возобновления оперы), так и готовым оформлением: спектакль шел в декорациях А. Я. Головина, повторяющих его работу для парижской постановки А. А. Санина (антреприза Дягилева) 1908 года. Правда, А. Я. Головин специально для петербургской постановки написал декорации к трем картинам: к сценам в корчме и у Марины Мнишек (выпущенным в парижском спектакле) и к сцене у фонтана, ранее шедшей в оформлении А. Н. Бенуа. [↑](#endnote-ref-236)
274. Публикуемая статья — начало шовинистской травли режиссера, третируемого по национальному признаку. См. также ст.: Коптяев А. Возобновление «Бориса Годунова» // Биржевые ведомости. 1911. 7 января, веч. вып. Черносотенные шоры вынуждают автора статьи в «Новом времени» на протяжении одного абзаца обижаться на кнут в руках приставов («сцена не может и не должна списывать жизнь») и взыскивать с режиссера доподлинную технологию прядения в сцене корчмы. [↑](#endnote-ref-237)
275. В газетной публикации воспроизведен шаляпинский портретный набросок Бориса Годунова. [↑](#endnote-ref-238)
276. В. Л., В. Ладов — псевдонимы Владимира Константиновича Фролова, театрального и музыкального рецензента. Сотрудничал в «Петербургском листке» начиная с 1890‑х годов. [↑](#endnote-ref-239)
277. В предшествующей постановке «Бориса Годунова» в Мариинском театре (1904) сцена «Под Кромами» была купирована. [↑](#endnote-ref-240)
278. Герои опер Дж. Мейербера «Гугеноты» и «Африканка». [↑](#endnote-ref-241)
279. По условиям контракта с дирекцией Императорских театров Шаляпин пел определенное количество спектаклей в Мариинском и Большом театрах, а затем уезжал на гастроли за границу. [↑](#endnote-ref-242)
280. «Борис Годунов» шел в режиссуре А. А. Санина (ставившего и спектакль дягилевской антрепризы) в петербургском театре Народного дома. Премьера состоялась в 1910 году. [↑](#endnote-ref-243)
281. «Лючия де Ламмермур» Д. Доницетти, поставленная в Мариинском театре в 1840 году, долго сохранялась в репертуаре и к началу XX века представляла зрелище вполне архаическое. [↑](#endnote-ref-244)
282. {477} «Лейферт и сыновья» — антрепренеры, с конца XIX века устраивавшие в Петербурге «народные гулянья» и балаганы, владевшие складом театральных костюмов и париков, выдаваемых напрокат. [↑](#endnote-ref-245)
283. Критик сравнивает артиста Г. А. Боссе в партии Рангони с патером Филюциусом, комическим персонажем из серии юмористических рисунков с текстом немецкого художника Вильгельма Буша. [↑](#endnote-ref-246)
284. наплевательство *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-40)
285. Когда совместная работа Мейерхольда, Фокина и Головина подошла к концу, М. М. Фокин в интервью перед премьерой приписал авторство постановки себе. В прессе открылась полемика, кому из триумвирата принадлежит главенствующая роль. А. Н. Бенуа посвятил инциденту специальную публикацию: К инциденту Фокин, Мейерхольд и Головин // Речь. 1911. 15 декабря. [↑](#endnote-ref-247)
286. К. Ар‑н (Solus) — псевдоним Константина Ивановича Арабажина, литературного критика, историка литературы, профессора Петербургского университета; Арабажин сотрудничал в «Ежегоднике Императорских театров», журнале «Театр и искусство», газете «Биржевые ведомости». [↑](#endnote-ref-248)
287. Декорации к «Синей птице» М. Метерлинка в постановке К. С. Станиславского в Московском Художественном театре сделал В. Е. Егоров (1908). [↑](#endnote-ref-249)
288. Вероятно, автор статьи — А. П. Коптяев, постоянный сотрудник «Биржевых ведомостей». [↑](#endnote-ref-250)
289. Высокого мнения о драматическом, даже трагедийном характере музыки Глюка были М. И. Глинка, Г. Берлиоз, А. Н. Серов. Проблема восприятия драматизма Глюка освещена в кн.: Гликман И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр. [↑](#endnote-ref-251)
290. В первой, венской редакции оперы (1762) партия Орфея была написана для контральто (певицы или кастрата). Вначале предполагалось остановиться на этом варианте. Но, по-видимому, внешние данные актрисы Е. И. Збруевой не удовлетворили постановщиков, о чем можно судить по письму А. Коутса Мейерхольду от 3 июня 1912 года (см.: Переписка. С. 143, 386). [↑](#endnote-ref-252)
291. «Отправление на остров Цитеры» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-41)
292. Обыгрывается фамилия композитора: «унглюк» — несчастье *(нем.)*. [↑](#endnote-ref-253)
293. в совокупности *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-42)
294. человек, способный испортить праздник *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-43)
295. {478} Действительно, более десятка отзывов о спектакле говорят об успехе постановки (среди авторов Вас. Базилевский, Н. Бернштейн, В. Каратыгин, М. Кузмин). [↑](#endnote-ref-254)
296. Дельна Мария — французская оперная певица (контральто). Исполнение партии Орфея принесло ей мировую славу. [↑](#endnote-ref-255)
297. возвышенно *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-44)
298. «Божественная комедия» *(итал.)*. [↑](#footnote-ref-45)
299. Достаточно взглянуть на равнодушный, «домашний» вид, с которым контрабасисты исполняют свои знаменитые гениальные «подчеркивания» хора, чтобы понять, что в оркестровое исполнение никто души не вкладывает. С таким видом полагается играть «Лукрецию Борджиа» или «Травиату», но не «Орфея». [↑](#footnote-ref-46)
300. признание несостоятельности *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-47)
301. Живопись русского художника Вильгельма Котарбинского принадлежит к салонно-академическому направлению. [↑](#endnote-ref-256)
302. Хорошо затеяны, но не так удачно исполнены и к сцене плохо приноровлены декорации «Ада» и «Преддверья ада». [↑](#footnote-ref-48)
303. «танец с покрывалом» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-49)
304. Публикуется фрагмент статьи, которому предшествует разбор спектаклей других режиссеров — «Дети Ванюшина» и «Жулик».

     Одноактная пьеса «Красный кабачок» шла в один вечер с поставленными другими режиссерами «Провинциалкой» И. С. Тургенева и «Свадьбой» А. П. Чехова. [↑](#endnote-ref-257)
305. Автор музыки к «Красному кабачку» — М. А. Кузмин. [↑](#endnote-ref-258)
306. В другой рецензии постановка Мейерхольда названа «стильной» (Ауслендер С. С.‑Петербург: Александринский театр // Ежегодник Императорских театров. 1911. Вып. 4). [↑](#endnote-ref-259)
307. Статья посвящена в основном постановке «Живого трупа» в Московском Художественном театре. Развернутое описание московского спектакля (в начале и в конце статьи) в настоящей публикации опущено. [↑](#endnote-ref-260)
308. «Сравнение — не доказательство» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-50)
309. С. М. Волконским впервые высказано ценное наблюдение о способе игры актеров в мейерхольдовском спектакле — «входы в роль и выходы из нее», обращение в зал; интересны и замечания о способе нереалистического, апсихологичного построения мизансцен. [↑](#endnote-ref-261)
310. в три четверти *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-51)
311. В 1901 году С. М. Волконский был уволен с поста директора Императорских театров и к деятельности В. А. Теляковского в этой должности относился неизменно критически. [↑](#endnote-ref-262)
312. Бабенчиков Михаил Васильевич впоследствии стал искусствоведом; в 1912 году ему было 22 года. Увлеченный творчеством В. Ф. Комиссаржевской, находившийся под определенным влиянием А. А. Блока, он оставил мемуары об искусстве этой поры (см.: ЦГАЛИ, ф. 2094, ед. хр. 14).

     Товарищество было организовано группой в составе: Л. Д. Блок (Басаргина), В. П. Веригина, Н. П. Бычков (Измайлов), А. А. Мгебров, В. В. Чекан, {479} Н. Н. Сапунов, Б. К. Пронин. Режиссером был приглашен В. Э. Мейерхольд. С ним присоединились к Товариществу В. Н. Соловьев и Н. И. Кульбин, который привел в качестве помощника Ю. М. Бонди. Именно здесь, в Териоках, состоялось знакомство Мейерхольда с семейством Бонди.

     Значение постановок Товарищества далеко выходило за рамки домашних спектаклей в салонах писателей. А. А. Блок был поражен воплощением в спектакле «Виновны — невиновны» художественного языка А. Стриндберга: «Простота доведена до размеров пугающих: жизнь души переведена на язык математических формул, а эти формулы в свою очередь написаны условными знаками, напоминающими зигзаги молний на черной туче, — писал поэт матери. — <…> Режиссер (Мейерхольд) и декораторы (с помощью режиссера), по-видимому, это если не поняли, то почувствовали, и поэтому — все восемь картин на сцене, не ярко освещенной, — задний фон — сине-черный занавес, сквозь который просвечивают беспорядочные огни. Иногда появляется на нем красное пятно, все время мелькают на нем то бутылки с вином (парижское кафе), то лоснящийся цилиндр и узкий сюртук героя, которого математика Рока загоняет в ужасное, то битая морда сыщика или комиссара; то красное манто кокотки и отсвечивающий рубином крест у нее на груди; вдруг среди кафе, в сценическом положении, почти нелепом, проскальзывают черты Софокловой трагедии, полицейский комиссар вдруг неожиданно и нелепо начинает напоминать вестника древней трагедии.

     Ничего кроме сине-черного и красного. Таковы Софокл и Стриндбер» (Блок А. А. Собр. соч. Т. 8. 1963. С. 398 – 399). [↑](#endnote-ref-263)
313. В Териокском театре изменились декорации, музыка и увеличилась роль Автора Автор не только участвовал в параде (читал пролог и представлял актеров), но и активно вмешивался в действие, а в финале произносил слово к публике. [↑](#endnote-ref-264)
314. В. Э. Мейерхольд объяснял замену тем, что музыка «первого композитора мешала нюансам импровизаций, музыка второго помогала раздвигать нюансы сюжета» (Мейерхольд. Ч. 1. С. 254).

     Шпис-Эшенбрук — В. А. Шпис фон Эшенбрук и Дебур — Ю. Л. Бур — петербургские музыканты. [↑](#endnote-ref-265)
315. А. А. Блок записал в дневнике 1912 года: «Итак, Кальдерон 1) в переводе Бальмонта, 2) в исполнении модернистов, 3) с декорациями более “чем условными”. И однако этот “католический мистицизм” был выражен, как едва ли выразили бы его обыкновенные актеры» (Блок А. А. Собр. соч. Т. 7. 1963. С. 155). [↑](#endnote-ref-266)
316. Опущено описание спектакля В. Н. Соловьева. [↑](#endnote-ref-267)
317. И. Осипов — псевдоним Абельсона Ильи Осиповича, критика, драматурга, создателя и постоянного автора газеты «Обозрение театров». Убеждения имел традиционные, сам называл себя «другом Императорских театров» {480} и заявлял, что состояние их до прихода Мейерхольда его удовлетворяло, дебют же Мейерхольда объявлял бесперспективным. В большинстве случаев писал о спектаклях Мейерхольда резко отрицательно, «разоблачая» их с позиций «здравого смысла», то есть, по сути дела, поверял поэтическую реальность мерками обыденного сознания, что было характерно для подавляющего большинства газетных рецензий на спектакли Мейерхольда всего петербургского периода.

     Спектакль вызвал самую большую и противоречивую газетную полемику за все годы работы Мейерхольда в Александринском театре; в нее кроме театральных критиков включились и литераторы. Много спорили о содержании пьесы Ф. Сологуба. Высказались и все ведущие критики, и литераторы — Д. С. Мережковский, З. Н. Гиппиус, А. Н. Чеботаревская. В центре полемики о режиссуре оказались «нотки условного эстетизма» и «красивости» (Д. Философов), исходящие от манеры автора пьесы и развитые режиссером и художником. Против этих свойств спектакля высказались Д. Философов, Ф. Трозинер, а А. Р. Кугель — даже дважды. В фельетоне, подписанном «Л. Г.» и напечатанном в газете «Вечернее время», говорилось о «мейерхольдовщине», давящей все живое (впрочем, напомним, что этот ярлык уже с 1908 года употреблялся Луначарским). Противоречиво высказался А. Н. Бенуа: с одной стороны, по его мнению, режиссер «плохо поверил Сологубу» и, пожелав его исправить, лишил пьесу «сологубовского чувства жизни»; с другой же стороны, критик и пьесу считал лживой, так что непонятно, в чем он упрекал режиссера (Речь. 1912. 7 декабря). Критики либеральных взглядов (Ю. Беляев, Л. Гуревич) анализировали постановку пьесы сочувственно и обстоятельно. Так или иначе, сочетание современной проблемной пьесы с фантастикой было для всех неожиданным.

     В интервью корреспонденту «Петербургской газеты» Мейерхольд говорил, что «реальную основу» «Заложников жизни» он видит не в «бытовом значении», поэтому хочет «при реалистических тонах исполнения, при реалистической обстановке заставить почувствовать, что пьеса насквозь символична и что реалистическая основа пьесы <…> углублена автором до той грани, когда быт превратился в явление сверхнатуральное и потому символическое» (Петербургская газета. 1912. 6 ноября). [↑](#endnote-ref-268)
318. «Роман тети Ани» — пьеса С. А. Найденова в постановке А. Л. Загарова. [↑](#endnote-ref-269)
319. Роли в спектакле исполняли: Михаил — П. И. Лешков, Катя — Е. И. Тиме, Лилит — Н. К. Тхоржевская, Сухов — Б. И. Горин-Горяинов, Алексей Иванович Чернецов — А. А. Усачев, Мария Петровна Чернецова — Л. А. Ларская, Константин Федорович Рогачев — И. В. Лерский, Клавдия Григорьевна Рогачева — Н. С. Васильева, то есть ведущие актеры разных поколений труппы Александринского театра. [↑](#endnote-ref-270)
320. П. М. Ярцев написал также рецензию об актерских работах в этом спектакле (Речь. 1912. 10 ноября). [↑](#endnote-ref-271)
321. {481} Танец Лилит в третьем действии был поставлен балетмейстером В. И. Пресняковым. [↑](#endnote-ref-272)
322. Нерихард — псевдоним автора, входящего в редакцию «Нового времени» или близкого к этому изданию.

     Публикуемый отклик на генеральную репетицию «Электры» — очередная спланированная черносотенная акция «Нового времени». На следующий день в газете было помещено «Письмо в редакцию» за подписью «Русский», где содержалось политическое обвинение в глумлении над патриотическими чувствами в дни трехсотлетнего юбилея Дома Романовых. Поддержка «талантливого сотрудника Нерихарда», защита «родного искусства» от «новой музыкальной ерунды» «самого заурядного немца-музыканта», советы Теляковскому «забыть свое польское происхождение» увенчались скорым снятием постановки, прошедшей на публике всего три раза.

     Впрочем, декорум был соблюден: в газете «Речь» от 3 марта 1913 года была помещена заметка, где «вопрос о снятии оперы с репертуара до осени» объяснялся теснотой репертуара: «Вагнеровский цикл, на который имеется особый абонемент, гастроли Шаляпина и постановка оперы Шенка “Чудо роз”, которая включена дирекцией Императорских театров в репертуар 1912/13 г., исключает возможность дальнейшей постановки “Электры” до конца сезона». В новом сезоне «Электра», подготовленная с небывалой основательностью (150 оркестровых и 60 сценических репетиций), в репертуар не вернулась. [↑](#endnote-ref-273)
323. «Сто тридцать» *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-52)
324. Каратыгин Вячеслав Гаврилович — выдающийся музыкальный критик, композитор, педагог. Вел музыкально-критические разделы в журнале «Аполлон» и газете «Речь», сотрудничал в «Ежегоднике Императорских театров», печатался в журналах «Театр и искусство», «Музыкальный современник». Автор музыки и аранжировок к нескольким спектаклям Мейерхольда (1908 – 1915 годы). Кроме публикуемой статьи дважды обращался к мейерхольдовской постановке «Электры», см.: После генеральной репетиции «Электры» // Речь. 1913. № 47, а также обзор сезона 1912/13 года (Ежегодник Императорских театров. 1913. № 4). [↑](#endnote-ref-274)
325. Примечательность культурного события усиливалась тем фактом, что сам композитор во время своих гастролей в России неоднократно присутствовал на репетициях «Электры» в Петербурге, давая высокую оценку постановке в целом и всем ее компонентам в отдельности. См. об этом: Зеон. Накануне первой постановки оперы «Электра» // Биржевые ведомости. 1913. 13 февраля, веч. вып. [↑](#endnote-ref-275)
326. {482} Второй и третий акты оперы «Призрак» М. А. Данилевской (по повести А. Н. Алухтина «Год в монастыре») были поставлены в Мариинском театре в один вечер с комической оперой Г. А. Козаченко «Пан сотник» (13 апреля 1912 года). [↑](#endnote-ref-276)
327. В. Г. Каратыгин невысоко ценил «веристов» — Дж. Пуччини, Р. Леонкавалло, П. Масканьи, строивших оперы на мелодраматической любовной коллизии. [↑](#endnote-ref-277)
328. «Чудо роз» П. П. Шенка (либретто Д. Никонова, премьера 24 сентября 1913 года) попросту вытеснило «Электру». Обращает на себя внимание последовательно противоположный «позиции» Нерихарда взгляд компетентного критика — В. Г. Каратыгина — на репертуар. В упомянутом обзоре сезона Каратыгин даже приводит статистическую сводку оперного репертуара, долженствующую убедить во внушительной доле русских названий в общей афише. [↑](#endnote-ref-278)
329. тем самым *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-53)
330. В своем отзыве, опубликованном наряду с другими в «Биржевых ведомостях» 13 февраля 1913 года под заголовком «О вреде музыки», А. К. Глазунов замечает: «На мой взгляд, в “Электре” нет здоровой музыки, хотя по внешней структуре своей опера сделана не без темперамента». Интересно отметить, что опрос о «вреде музыки» (публикация дублировалась в утреннем выпуске «Биржевых ведомостей» 14 февраля) был приурочен именно к премьере оперы Р. Штрауса. Лишь меньшинство, среди них В. М. Бехтерев, воздержались от упоминания Рихарда Штрауса. [↑](#endnote-ref-279)
331. Историк и археолог, участник раскопок А.‑Дж. Эванса на острове Крит, Б. Л. Богаевский консультировал А. Я. Головина при подготовке спектакля. Статья Б. Л. Богаевского «“Электра” Штрауса на сцене Мариинского театра» об оформлении спектакля и работе над ним была опубликована в газете «Речь» 18 февраля 1913 года. Заслугой Эванса было открытие доэллинской культурной эпохи на острове Крит, названной им «минойской». В своей монографии «Мейерхольд и музыкальный театр» И. Д. Гликман ошибочно поправляет газетное упоминание этого термина на «микенскую культуру». [↑](#endnote-ref-280)
332. О несоответствии «модернистского духа» музыки Р. Штрауса исторической конкретности постановки писал и А. П. Коптяев, ставивший при этом спектакль Мейерхольда значительно выше берлинской постановки 1909 года (Биржевые ведомости. 1913. 19 февраля, веч. вып.) См. в монографии И. Д. Гликмана убедительное суждение о художественно осмысленном контрапункте зрительного и музыкального рядов спектакля как об актуальной творческой задаче Мейерхольда и о неготовности критиков к ее восприятию (Гликман И. Д. Указ. соч. С. 186 – 188). С другой стороны, Мейерхольд всячески подчеркивал роль партитуры: зрительная, пластическая сторона не сводилась к одному «историзму». Режиссер обращает внимание в интервью перед премьерой на смещенные пропорции декораций, их эмоциональную динамику, соответствующую партитуре (см.: Зеон. Накануне первой постановки оперы «Электры» // Биржевые ведомости. 1913. 13 февраля, веч. вып.). В том же интервью {483} Мейерхольд, еще в 1908 году в Витебске поставивший «Электру» Гуго фон Гофмансталя, связывает модернизм драматурга с тенденцией архаизации мифа, вновь, как и в случае с «Тристаном и Изольдой», не прельщаясь абстрагированием времени и пространства трагедии. [↑](#endnote-ref-281)
333. Уже в названии публикации видна степень яростной субъективности автора, превосходящая все предыдущие обращения критика к творчеству Мейерхольда. Мейерхольд отрицается целиком, от начала до конца. «Балаганчик» театра на Офицерской, семилетней давности режиссерский шедевр по лирической драме Блока, шельмуется заодно с «погублением» остальных «святынь» — притом что именно как автора «Балаганчика» Бенуа причислял Мейерхольда к «большим мастерам, способным на великие дела» (см. в наст. изд. его статью [«Дневник художника», с. 167](#_Toc198277870)).

     В своем сборнике «О театре», вышедшем в Петербурге в 1913 году, Мейерхольд опубликовал статью «Балаган» — в защиту «каботинажа», театра, не стыдящегося своей театральной природы. В открытой полемике со своим постоянным оппонентом, А. Н. Бенуа, Мейерхольд заявил (и ярко обосновал это), что ему лестно сравнение его «Дон Жуана» с «нарядным балаганом», и, вспоминая свой «Балаганчик», утверждал: «театр был театром». Бенуа оставалось только дезавуировать своего антагониста «на корню»: «… где начинается Мейерхольд, там кончается театр», — и оказаться в нелепом положении. Абсолютное неприятие другой творческой системы никакого плодотворного начала не содержало и рикошетом дезавуировало самого полемиста. [↑](#endnote-ref-282)
334. Здесь: «придворные и горожане» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-54)
335. Речь идет о произведении Эразма Роттердамского «Похвала Глупости». [↑](#endnote-ref-283)
336. Здесь: не новость *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-55)
337. истинные люди театра *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-56)
338. «Старинный театр», организованный Н. Н. Евреиновым и Н. В. Дризеном, работал в Петербурге в 1907 – 1908 и 1911 – 1912 годы. Здесь идея реконструкции старинных театральных систем (средневековый и классический испанский театры) воплощалась с избыточной тщательностью, притом с неизбежной неполнотой, и сочеталась с данью современным стилизаторским веяниям. [↑](#endnote-ref-284)
339. слушайте-слушайте! *(англ.)*. [↑](#footnote-ref-57)
340. сугубо грандиозное *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-58)
341. великого грохота *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-59)
342. Левинсон Андрей Яковлевич — видный театральный критик, специализировавшийся в области балета и драматического театра. Сотрудничал в «Ежегоднике Императорских театров», в журналах «Аполлон», «Искусство», «Пропилеи», газетах. В области балетной критики считается одним из первых, кто «стремился научно анализировать хореографию» (см.: Балет: Энциклопедия. М., 1981. С. 301). В России и после эмиграции в Париже он выпустил книги об истории балета. В то же время ему принадлежит книга о {484} творчестве Л. С. Бакста (L’óeuvre de Léon Bakst. P., 1924). Интересно писал о Московском Камерном театре (см.: Жизнь искусства. 1919. 14 марта).

     Немногочисленные публикации Левинсона о творчестве Мейерхольда имеют принципиальный характер. Он был одним из немногих авторов, адекватно оценивших масштабность теории Мейерхольда, изложенной в его книге «О театре» (см. его рецензию на книгу в наст. изд. [с. 386](#_Toc198277936)); ему принадлежит наиболее объективный эстетический анализ постановки «Мистерии-буфф» 1918 года (см. в наст. изд. [с. 384](#_Toc198277934)). Мейерхольд лишь однажды упомянул А. Я. Левинсона: «Цитирую из блестящей статьи А. Левинсона “Новерр и эстетика балета в XVIII веке” (“Аполлон”, 1912, № 2)» (Мейерхольд. Ч. 1. С. 217).

     История приглашения В. Э. Мейерхольда для постановки «Пизанеллы» ясна из его переписки с И. Л. Рубинштейн и Л. С. Бакстом (см.: Переписка. С. 144 – 151; см. также: Волков. Т. 2. С. 278 – 295). Опубликованы и письма Мейерхольда из Парижа, свидетельствующие о его впечатлениях от работы и творческих контактах (см.: Переписка. С. 153 – 156).

     Значение этого спектакля в творческой эволюции Мейерхольда недооценено, так как для всех исследователей (включая Н. Д. Волкова и К. Л. Рудницкого), писавших о Мейерхольде при социалистическом режиме, «установочной» оставалась рецензия А. В. Луначарского (Театр и искусство. 1913. № 25), которая трактует искусство Мейерхольда в той же степени вульгарно и необъективно, как, например, и его статья «Заблудившийся искатель» (1908) и вообще его отзывы о режиссерском театре, включая МХТ, чеховскую традицию и т. п.

     Между тем мнение Луначарского заставляют пересмотреть успех спектакля, интерес к нему Андре Антуана (смотревшего «Пизанеллу» два раза), Гийома Аполлинера, Жака Руше и Г. Д’Аннунцио; творческая удовлетворенность создателей: Л. С. Бакста, М. М. Фокина, самого Мейерхольда. «А ведь это очень удачная из моих постановок», — считал режиссер (Переписка. С. 156).

     Пьеса была написана специально для И. Л. Рубинштейн, русской драматической актрисы, жившей постоянно в Париже. Через много лет Мейерхольд говорил: «Вы спрашиваете, была ли Ида Рубинштейн талантлива? Она не была совершенно бездарна, и все зависело оттого, какой режиссер с ней работает. Она была очень восприимчива, понятлива, любопытна. Конечно, это все-таки было очень яркое в своем роде явление — Ида Рубинштейн» (цит. по: Гладков. Т. 2. С. 326).

     Это был единственный опыт работы режиссера с французскими актерами. Спектакль шел по-французски. Впервые Мейерхольд использовал около двухсот статистов, связав сценическую живопись с действием в пространстве. Мейерхольд создавал синтетическое зрелище, в котором драматическое действие, пластические эффекты, массовые сцены были выстроены по музыкальному принципу. Была воплощена и идея игры на просцениуме. [↑](#endnote-ref-285)
343. {485} Упреки критика по поводу выбора этой пьесы обращены к режиссеру безосновательно. Было общеизвестно, что он не отвечал за подбор репертуара в театре, а назначался на постановку пьес дирекцией. Пьеса «На полпути» была поставлена специально для Е. Н. Рощиной-Инсаровой, дебютировавшей на Александринской сцене; за полтора месяца до этого актриса уже играла роль Зои Блондель на гастролях в Театре литературно-художественного общества (Театре А. С. Суворина). [↑](#endnote-ref-286)
344. Э. А. Старк отмечал, что поставлена была пьеса Мейерхольдом «в своеобразных тонах и условных декорациях очень красиво и стильно», «разыграна пьеса Пинеро была великолепно. В роли Зои Блондель г‑жа Рощина-Инсарова создала чрезвычайно цельный образ капризной, своенравной, избалованной, с глубоким душевным изломом женщины» (Обзор сезона 1913/14 г.: Санкт-Петербург. Александринский театр // Ежегодник Императорских театров. 1914. Вып. 5).

     А. Р. Кугель на этот раз был разочарован тем, что «постановки какой-нибудь особенной не было», обвинял Мейерхольда в неумении «давать живых темпов, выделять рисунок пьесы или сообщать яркий акцент». В то же время Кугель неожиданно предполагал, что мысли режиссера, «по-видимому, были заняты “Маскарадом”, который он ставит три года», и, вопреки своим утверждениям о «серости» этой постановки, сокрушался, что «сумбур новаторства, который раньше, как липкий туман, полз по разным юношеским “студиям”», утвердился в центре «академизма». Кугель описывал пространство спектакля: дом Блонделя «изображен в виде какого-то парапета на башне. Высятся белые колонны», этот парапет «отделен створчатой, золоченой, в переплет стенкой от дальнейших парапетов», и действие происходит «в этой, для всех открытой пасти бесконечности» (Homo novus. Заметки // Театр и искусство. 1914. № 5. С. 113 – 115). Позднее Кугель вспоминал, что «аккуратнейшего и банальнейшего Пинеро г. Мейерхольд поставил в каких-то нелепых кубах» (Там же. 1915. № 40. С. 736). [↑](#endnote-ref-287)
345. Постановки пьес А. А. Блока «Незнакомка» и «Балаганчик» впервые показаны в зале Тенишевского училища 7 апреля 1914 года. В афише указано, что эти спектакли устроены редакцией журнала «Любовь к трем апельсинам» и Студией Вс. Мейерхольда.

     Художник — Ю. М. Бонди; композитор — М. А. Кузмин. [↑](#endnote-ref-288)
346. Граф Д. И. Хвостов во времена Пушкина был обер-прокурором Священного Синода. Его стихотворные опусы стали предметом насмешек поэта. Фамилия графомана Хвостова стала нарицательной. [↑](#endnote-ref-289)
347. {486} Имеется в виду драматург Карло Гоцци, происходивший из старинного венецианского рода. [↑](#endnote-ref-290)
348. Мейерхольд вспоминал: «Родоначальником театрального конструктивизма был художник Ю. Бонди еще задолго до того, как появилось это слово, ставивший со мной “Незнакомку” в Тенишевском училище» (Гладков. Т. 2. С. 311). [↑](#endnote-ref-291)
349. Ал. Михайлов. «Речь», № 95 (2764), от 9 апреля 1914. [↑](#footnote-ref-60)
350. Смоленский. «Бирж, ведом», (веч. выпуск), № 14090, от 8 апр. 1914. [↑](#footnote-ref-61)
351. Л. Василевский. «Совр. слово», № 2423, от 10 апр. 1914. [↑](#footnote-ref-62)
352. Подготовка студийцев не сводилась к овладению техникой комедии дель арте. В программе класса Мейерхольда, опубликованной в 1914 году, в частности, говорилось:

     «Класс разделен на несколько групп; в каждую из них участники Студии включены по сходству врожденных технических приемов и по созвучию тяготений к тому или иному роду драматических представлений или стилю развертываемых на сцене картин.

     Те из участников Студии, которые до прихода в Студию уже играли на сцене в приемах старых школ, объединены в особом, так называемом “актерском классе”. Здесь им предлагается, упражняясь на водевилях 30‑х и 40‑х годов и испанской драме (Кальдерон. “Врач своей чести”), изучить такие приемы нового театра, которые тесно связаны с традиционными приемами игры commedia dell’arte и других подлинных театральных эпох. Здесь же актеры будут знакомиться с образцами драм, в современном репертуаре отвергнутых, но составляющих сильный оплот театра (А. Блок, В. Брюсов, Ф. Сологуб, Вяч. Иванов, И. Анненский, А. Ремизов, Л. Зиновьева-Аннибал, Вл. Соловьев, Евг. Зноско-Боровский, М. Метерлинк (первого периода), Поль Клодель, Вилье де Лиль-Адан и др.).

     Группа гротесковая создает не только совершенно новые приемы сценической игры, но и свои пьесы, сочиненные в самой Студии» (Любовь к трем апельсинам. 1914. № 2. С. 60). [↑](#endnote-ref-292)
353. Ю. С. — псевдоним Юрия Васильевича Соболева, критика, позиции которого были особенно близки методу МХТ. В конце 1910‑х и в 1920‑е годы Соболев внимательно анализировал деятельность студий Художественного {487} театра, новых театров, новых актеров, — в отличие от других критиков, связанных с МХТ, он был сторонником идеи студийного прогресса театрального метода. Наиболее значительная из его статей о Мейерхольде — рецензия на «Великодушного рогоносца» (Соболев Ю. О «Великодушном рогоносце» // Театр. 1922. № 6).

     Премьера спектакля «Два брата», организованная Литературным фондом, состоялась в помещении Мариинского театра 10 января 1915 года. [↑](#endnote-ref-293)
354. 9 февраля 1915 года состоялся вечер Студии Вс. Мейерхольда, повторенный 2 и 29 марта. Были показаны «Саламанкская пещера» (постановка В. Соловьева), два отделения этюдов и пантомим. Вечер получил широкий резонанс в театральных кругах и прессе.

     Деятельность Студии Вс. Мейерхольда не была поддержана А. А. Блоком. В письме от 19 февраля 1915 года, после вечера Студии, Л. Д. Блок, активной стороннице В. Э. Мейерхольда и участнице всех экспериментальных работ режиссера 1912 – 1915 годов, поэт назвал эксперименты Мейерхольда «узорными финтифлюшками вокруг пустынной души, которая и хотела бы любить, но не знает источников истинной любви… О, если бы люди сумели сузиться, поняли, что честное актерское ремесло есть большой чин, а претензии на пересаживание каких-то графов Гоцци на наш бедный, задумчивый, умный север, русский — есть только бесчинство. Все это больно, потому что Мейерхольд — славный, и несчастный калека Соловьев — тоже» (Блок А. А. Собр. соч. Т. 8. 1963. С. 440).

     Кроме Студии на Бородинской Мейерхольд преподавал в эти годы в Школе сценического искусства (Почтамтская, 13, с осени 1915 до 1917 года), пытаясь внедрить там свою педагогическую систему. [↑](#endnote-ref-294)
355. Онегин — псевдоним А. Ф. Отто, библиофила, критика, журналиста. В области театральной критики известен мало. [↑](#endnote-ref-295)
356. В Неаполе в настоящее время процветает театр, где директор играет свои комические роли всегда в костюме Пульчинеллы. [↑](#footnote-ref-63)
357. В программе Студии «мертвое искусство» лишь идет в ряду с: 1) техникой стихотворной и прозаической речи; 2) техникой сценических движений; 3) практическим изучением сценических движений и 4) музыкальным чтением. [↑](#footnote-ref-64)
358. В Студии не «обучают сценической технике итальянского уличного театра XVII и XVIII столетий», а изучают основные принципы сценической техники итальянской импровизованной комедии, которая, как известно, возникла из домашних любительских спектаклей итальянской знати XVII века. [↑](#footnote-ref-65)
359. В старом театре пантомима была лишь одним из видов сценического представления наряду со словесными. [↑](#footnote-ref-66)
360. «Разговорный театр» Мольера вышел из так называемой ученой комедии (commedia erudita). [↑](#footnote-ref-67)
361. Последний смертный бой итальянской импровизированной комедии (гр. Карло Гоцци) с комедией характеров (Гольдони) датируется второй половиной XVIII века в Венеции. Гоцци — не эпигон комедии dell’arte, а один из наиболее ярких ее представителей, раздвинувший ее рамки в поисках театра чудес. К тому же комедия характеров не может быть названа психологическим театром, комедия dell’arte — театром «предустановленных характеров» (персонажи не характерны). [↑](#footnote-ref-68)
362. Если вспомнить Дебюро, то похороны пантомимы в этом месте рассуждения довольно неожиданны. [↑](#footnote-ref-69)
363. ? [↑](#footnote-ref-70)
364. Неосмотрительно вводить в рассуждения о театральном искусстве термин «примитив», имеющий слишком определенное значение в истории живописи. Стараясь раскрыть истинный смысл текста рецензии, смеем уверить, что программа Студии совершенно свободна от реставрационных попыток этноиконографического или какого-либо иного характера. [↑](#footnote-ref-71)
365. См. sub.2\* [В электронной версии — [62\*](#_Tosh0004194)]. [↑](#footnote-ref-72)
366. См. sub.2\* и sub.16\* [В электронной версии — [62\*](#_Tosh0004194) и [76\*](#_Tosh0004195)]. [↑](#footnote-ref-73)
367. Ни одна пантомима, ни один этюд на первом вечере Студии не представляли собою воскрешения комедии dell’arte с ее «прелестью». Только в этюде «Две Смеральдины» была предложена зрителю одна схема импровизованной комедии без слов, да и то в технике не классической commedia dell’arte, а времен ее упадка. [↑](#footnote-ref-74)
368. Наивно думать, что сценическая импровизация есть что-либо другое, чем свободное комбинирование целого ряда определенных сценических приемов и положений, заранее приготовленных. [↑](#footnote-ref-75)
369. Мастер вольного движения не может состоять в конкубинате с «граммофоном». [↑](#footnote-ref-76)
370. Ар‑н. — псевдоним К. И. Арабажина. [↑](#endnote-ref-296)
371. Студия не имеет целью «выпускать молодежь для современного театра с его весьма разнообразным репертуаром». [↑](#footnote-ref-77)
372. Студия не предлагает никакой школьной программы. В иных областях задачи школы достигаются в Студии полнее, чем в так называемых театральных школах; но все это лишь попутно с преследованием основной цели, которую поставила пред собою Студия. [↑](#footnote-ref-78)
373. Ни вообще, ни на вечере 12 февраля Студия не задавалась реставрационными целями. [↑](#footnote-ref-79)
374. Между вечером 12 февраля 1915 г. и прошлогодней постановкой «Незнакомки» никакой связи нет. См. Журн. Доктора Дапертутто, № 4 – 5 (1914), с. 89. [↑](#footnote-ref-80)
375. Перевод А. Н. Островского был радикально выправлен согласно тексту подлинника. [↑](#footnote-ref-81)
376. ? [↑](#footnote-ref-82)
377. ? [↑](#footnote-ref-83)
378. А. Ш‑ч — вероятно, А. Е. Шайкевич, историк и критик балета, сын известного петербургского банкира Е. Г. Шайкевича. [↑](#endnote-ref-297)
379. Относительно «творчества души» ср. Любовь Гуревич passim. [↑](#footnote-ref-84)
380. Об «алхимическом», «мертвом искусстве» и т. п. см. sub.1 и sub.2 [В электронной версии — [61\*](#_Tosh0004196) и [62\*](#_Tosh0004194)]. [↑](#footnote-ref-85)
381. Да, мы видим: многое из наших «алхимических исканий» проникает уже теперь отдельными чертами в современные театры с их «настоящей, плодотворной работой»; но там-то именно эти черты и останутся «счастливыми случайностями». Только Новый Театр, осуществленный без компромиссов, покажет их в виде настоящей плодотворной работы. [↑](#footnote-ref-86)
382. Спектакль Студии был опытом возвращения подлинных театральных традиций, современным театром утерянных. [↑](#footnote-ref-87)
383. Разве? [↑](#footnote-ref-88)
384. За исключением «Уличных фокусников» (см. Журн. Д‑ра Дапертутто, 1914, № 6 – 7, с. 108 примеч.), «все следовавшие за “Саламанкской пещерой”» этюды и пантомимы (никаких интермедий после «Саламанкской пещеры» не исполнялось) ничего общего не имели с итальянским народным театром XVIII века. [↑](#footnote-ref-89)
385. Фарандол не было. Что разумеет г‑н А. Ш‑ч под «бешеными фарандолами»? [↑](#footnote-ref-90)
386. От узаконенных проб Студия вообще охотно и отказывается; в особенности же от пробы того «театрального искусства», которое разумеет г‑н А. Ш‑ч. [↑](#footnote-ref-91)
387. В реалистическом театре отвергался его постоянный уклон в сторону антихудожественного натурализма (напр., постановка пьес Чехова в натуралистическом театре). Вообще же отвергать какой-нибудь театр, который нравится г‑же Любови Гуревич, еще не значит разойтись с «тонко-художественностью». [↑](#footnote-ref-92)
388. Откуда («сильный уклон к рассудочности») «не являются творческими душами»: Скрябин, Верхарн, Гонзаго… Откуда («тяготение к экзотическому») не являются творческими душами: Гоген, Гюисманс, Игорь Стравинский… [↑](#footnote-ref-93)
389. ? [↑](#footnote-ref-94)
390. ? [↑](#footnote-ref-95)
391. Запомним, что формы «старинного» театра таковы: 1) арлекинада, 2) commedia dell’arte, 3) пантомима. Значит, формы книжного шкафа будут таковы: 1) книги, 2) полки, 3) дверцы. [↑](#footnote-ref-96)
392. «Интеллигентская художественная культура» — не единственная культура. И «общепризнанный театр» и «народные зрелища» одинаково могут быть «культурными» и не быть ими. [↑](#footnote-ref-97)
393. Раненые солдаты, явившиеся 17 ноября 1914 г. на представление этюдов и пантомим, подготовлявшихся к 1‑му вечеру Студии, создали своим отношением к игре комедиантов именно тот зрительный зал, для которого и будет Новый Театр, подлинно народный театр. [↑](#footnote-ref-98)
394. В задачу строителей Нового Театра, изучающих традиционные схемы, не входит «восстановление утраченных форм». [↑](#footnote-ref-99)
395. «Неоригинальную», если смотреть на интермедию сверху вниз в отношении хронологии, а не снизу вверх, как надлежало бы. [↑](#footnote-ref-100)
396. Цвета костюмов были: у мужчин — темно-малиновый с лиловой и голубой расцветкой и оранжевым поясом и molletierè’ами; у женщин — темно-лиловый с темно-малиновыми поясом и повязками на руках. [↑](#footnote-ref-101)
397. Задачи Студии не имеют ничего общего с задачами мисс Айседоры Дункан. Об «очаровательных ученицах Айседоры Дункан» можно с одинаковым основанием вспоминать и на вечерах Студии Мейерхольда, и на спектаклях Студии Московского Художественного театра, и на всяких других. [↑](#footnote-ref-102)
398. «Интеллигенту-зрителю» и, вероятно, «интеллигенту-исполнителю» нужно затрачивать много труда, чтобы «проникнуть в суть того, что переживается действующими лицами». Комедиант Студии, всегда занятый изображением простейших схем простейшими способами, не тратит времени на бесполезное отыскивание сложного там, где нет сложного. [↑](#footnote-ref-103)
399. «… то в сторону подражания старинным сюжетам, то в сторону рассудочности»… У профессора Оллендорфа можно вычитать еще и такую мысль: «… мой брат гулял по саду, но я никогда не бывал в Париже». [↑](#footnote-ref-104)
400. Хорошо, что зритель «переставал следить за содержанием исполняемого» (это было в плане постановки этюдов и пантомим), но уж вина самого зрителя, если он терял критерий художественной оценки самого исполнения. [↑](#footnote-ref-105)
401. Представление «Саламанкской пещеры» происходило в обстановке иной, чем исполнение остальных №№ программы. См. Журн. Д‑ра Дапертутто, № 6 – 7 (1914), с. 106. [↑](#footnote-ref-106)
402. Критик имеет в виду Офелию, дочь придворного Полония. [↑](#endnote-ref-298)
403. ? [↑](#footnote-ref-107)
404. По вопросу о значении тела в актерском творчестве указание на Шаляпина как на образец чрезвычайно значительно. [↑](#footnote-ref-108)
405. Пантомима не цель, а одно из средств. [↑](#footnote-ref-109)
406. Зин. Л. — псевдоним З. Д. Львовского, журналиста. [↑](#endnote-ref-299)
407. Ну это, конечно, не о вечере Студии. [↑](#footnote-ref-110)
408. Вечер Студии не ставил себе целью воскресить игру средневековых комедиантов. К тому же Средние века — это одно, а клавесин и XVIII в. — это дело совсем другого порядка. [↑](#footnote-ref-111)
409. На языке средневековой латыни: histrio — гистрион. [↑](#footnote-ref-112)
410. Л. К. — Л. В. Колпакчи, журналист и театральный критик. [↑](#endnote-ref-300)
411. ? [↑](#footnote-ref-113)
412. См. sub.39 [В электронной версии — [99\*](#_Tosh0004197)]. [↑](#footnote-ref-114)
413. Н. Тамарин — псевдоним Николая Николаевича Окулова, драматурга, критика, переводчика. Был сотрудником редакций изданий «Театр и искусство», «Артист», «Театрал», публиковался также в газетах «Новое время», «Слово», «Театральная газета».

     {488} Газеты зафиксировали повышенный общественный интерес к премьере спектакля. «Первое представление пьесы З. Гиппиус привлекло вчера в Александринский театр очень много публики из “высшей интеллигенции”, почти не посещающей в текущем сезоне этот театр» (Речь. 1915. 19 февраля). «Началось с того, что, разбирая билеты, публика установила ночное дежурство, как “на Шаляпина”, продолжилось двукратным вызовом автора после третьего акта и кончилось тем, что по окончании спектакля аплодисменты слились с определенными шиканьями» (Смоленский. Александринский театр: «Зеленое кольцо», З. Н. Гиппиус // Биржевые ведомости. 1915. 19 февраля, утр. вып.).

     Рецензенты расходились во мнениях о пьесе; писали, что автор «проповедует внутреннюю свободу и милосердие, исповедует веру в действенность человеческого единения» (Гуревич Л. Александринский театр: «Зеленое кольцо» // Речь. 1915. № 49. 20 февраля). Все отмечали недостаток драматургичности.

     Режиссура Мейерхольда на этот раз не вызвала обычного протеста. «Пьеса не выиграла на сцене. Ни постановка Мейерхольда в духе принаряженного реализма с хорошо рассчитанной игрой утонченных световых сочетаний и ярких красочных пятен, с новенькой, будто только что принесенной из магазина, где только допустимо, изящной бутафорией, ни исполнение артистов не придало “Зеленому кольцу” той жизненной убедительности и простоты, к которой стремился автор» (Там же). «Ставил пьесу г. Мейерхольд, которому можно поставить в заслугу удачное размещение действующих лиц во втором акте, без чего знаменитое “собрание” провалилось бы окончательно» (Омега. Пьеса З. Гиппиус «Зеленое кольцо» в Александринском театре // Петроградская газета. 1915. № 48. 19 февраля).

     Категорически разошлись критики в оценке исполнения главной роли актрисой, которая была в центре большинства спектаклей Мейерхольда на Александринской сцене. «Г‑жа Рощина-Инсарова играла гимназистку Финочку. Много искренности, много неподдельного страдания и девичьей наивности слышалось в голосе артистки. С подъемом и жутким драматизмом провела исполнительница сцену с матерью в третьем действии и сцену с подругой в четвертом» (Мазуркевич В. «Зеленое кольцо» З. Н. Гиппиус // Обозрение театров. 1915. 20 февраля). «Г‑жа Рощина-Инсарова ухитрилась сделать из себя девочку, которой можно было в самом деле дать никак не более шестнадцати лет» (Смоленский. Указ. ст.). «Рощина-Инсарова в роли Финочки была недостаточно юна, непосредственна и стремительна. Ее тянуло к обычной нервозности, к обычному меланхолично-драматическому излому, и в ее исполнении особенно бросалось в глаза, что Финочка слишком много и подолгу плачет, давая волю слезам и легкому судорожному биению всего тела. Образ Финочки остался неясным и не привлекательным» (Гуревич Л. Указ. ст.). «Г‑жа Рощина-Инсарова (Финочка) разыгралась только к третьему действию, видимо, не сразу освоившись с ролью шестнадцатилетней девочки, о которой без серьезных оснований рыцари {489} “Зеленой скуки”… виноват, “Зеленого кольца” говорят, что она — сильная, а ей приходится повторять детские глупости этих рыцарей ордена нелепого Мики. В двух последних актах г‑жа Рощина-Инсарова показала очень хорошую игру и дала несколько выразительных по искренности моментов» (Омега. Указ. ст.). [↑](#endnote-ref-301)
414. Victor — псевдоним Виктора Михайловича Жирмунского, филолога, теоретика литературы, критика. О театре Жирмунский писал мало. Участие его в деятельности формальной школы в начале 20‑х годов объективно свидетельствовало об общеметодологическом единстве с Мейерхольдом в подходе к художественному тексту.

     Пьеса «Стойкий принц» была поставлена для прощального спектакля Ю. З. Озаровского, актера и режиссера Александринского театра, предпринявшего на этой сцене первые опыты режиссуры как стилизации.

     Спектакль был сыгран в слегка измененных декорациях «Дон Жуана». После «Стойкого принца» шел второй акт «Дон Жуана», в котором участвовали Ю. З. Озаровский (Пьеро) и В. Н. Давыдов (Сганарель).

     Э. А. Старк отнесся к спектаклю отрицательно. Он считал, что вместо того, чтобы показать сильных и цельных героев, режиссер вывел на сцену «пластические идеи». Критик отметил, что все одеты и загримированы по Ван Дейку, современнику Кальдерона. Исполнение роли Фернандо Н. Г. Коваленской совершенно не убедило Э. А. Старка. «Фернандо нет, нет тогда и ничего остального», — утверждал он (Петроградский курьер. 1915. 27 апреля). Другой критик недоумевал, зачем было повторять приемы, комедии дель арте и другие приемы, использованные в «Дон Жуане», — арапчата, апельсины, игра на просцениуме? (см.: Вечернее время. 1915. 24 апреля). Л. Я. Гуревич полагала, что спектакль вышел ближе к Озаровскому, чем к мистическому и возвышенному Кальдерону. Это — «эффектное декоративное зрелище» в духе театра «Летучая мышь», в который переходит Озаровский, писала она (Речь. 1915. 25 апреля).

     В предыдущей книжке журнала «Любовь к трем апельсинам» (1916. № 1) напечатана статья Мирона Малкиеля Жирмунского под тем же заголовком, «“Стойкий принц” Кальдерона на сцене Александринского театра», в которой рассказано об особенностях пьесы, а также обосновано назначение на роль дона Фернандо актрисы Н. Г. Коваленской. [↑](#endnote-ref-302)
415. Сотэр *(греч.)* — спаситель, эпитет богов. [↑](#endnote-ref-303)
416. {490} Лебедев Николай Васильевич — драматург, критик.

     Премьера в Александринском театре вызвала недоумение критики: Шоу не считался серьезным автором. «Драматург (Шоу больше публицист, чем драматург в своих драматических произведениях) рвался к фарсу, а академики Александринского театра всячески удерживали его от фарса и влекли в сторону высокой комедии», — писал критик (Шебуев Н. «Пигмалион» в Александринском театре // Обозрение театров. 1915. 1 – 2 октября.). Еще категоричнее о возможностях постановки этой пьесы высказался А. Р. Кугель, полагавший, что суть творчества Шоу — не более чем трусливое шокирование респектабельных англичан: «… затрепанную на частных сценах комедию (не фарс ли?) зачем-то поставили в Александринском театре. Какой мотив? <…> Очевидно, роль приглянулась г‑же Рощиной-Инсаровой. Актрисы ведь любят переодеваться» (Homo novus. Заметки // Театр и искусство. 1915. № 40. С. 735). Причиной постановки, по заключению Ф. В. Трозинера, была «какая-то шоумания, распространяющаяся точно психическая зараза»; этому рецензенту также задачи постановки представлялись в сфере развлечений — «непринужденности, легкости, веселья и задора… “Пигмалион” может быть трактован двояко: или фарс чистейшей воды, или не особенно глубокая, но, во всяком случае, тонкая комедия» (Театральное эхо: Александринский театр // Петроградская газета. 1915. 30 сентября). Критики в постановке Мейерхольда не обнаружили фарса. «Не было ни дождя, полагающегося в первом действии, ни автомобиля, выезжающего на сцене в театре г. Сабурова… Было сухо», — сокрушался Трозинер (Омега. Указ. ст.). Кугель поучал, что ставить Шоу надо «фельетонно», «пикантнее», и не обнаруживал этих свойств в спектакле Мейерхольда, в нем все было «очень аккуратно» (Homo novus. Указ. ст.).

     Исполнительница главной роли «г‑жа Рощина-Инсарова держалась ближе всего к драме», и в этом она «шла об руку с режиссером, изрядно подсократившим игривые диалоги драматурга» (Шебуев Н. Указ. ст.). «Элиза была интереснее и ярче, где она уже превратилась в светскую барышню и где в ней просыпается сознающая свое “Я” независимая женщина, чем в сценах, где она является перед зрителем уличной продавщицей цветов с грубыми манерами, с резким смехом, с убийственным жаргоном вместо языка, на котором писали Шекспир и Мильтон» (Омега. Указ. ст.). В то же время «в постановке Мейерхольда были сцены, когда он ронял куски чуть ли не гротеска, например, в приеме гостей у м‑с Хиггинс» (Шебуев Н. Указ. ст.).

     Первоначально спектакль был показан на сцене Михайловского театра (26 апреля 1915 года), а в начале следующего сезона (29 сентября) — на Александринской сцене. [↑](#endnote-ref-304)
417. {491} Соловьев Владимир Николаевич — режиссер, театральный педагог, исследователь западноевропейского и русского театра. Соловьев как театральный критик выступал с обзорами петербургских премьер практически в каждом выпуске журнала «Аполлон», в «Ежегоднике Императорских театров». Его можно считать одним из зачинателей научного театроведения. Его рецензии носили аналитический характер, он учитывал особенности художественных методов театров, точно передавал образную структуру спектаклей. В. Н. Соловьев отличался объективностью и взыскательным вкусом. Его взгляды намного опередили позиции современных ему газетных рецензентов.

     Как педагог, начавший деятельность в «серебряный век» русской культуры, он был ориентирован на воспитание актера в духе традиций европейского театра, которые глубоко изучал. В отличие от Мейерхольда, его педагогический метод носил более традиционалистский, более реконструктивный характер.

     В. Н. Соловьев был педагогом в Студии на Бородинской, вел класс комедии дель арте, был автором (или соавтором Мейерхольда) в сочинении сценариев пантомим и упражнений.

     Соловьев принимал участие во многих домашних спектаклях круга Мейерхольда, работал вместе с ним в театрах малых форм.

     Предметом полемики вокруг «Грозы» оказались наиболее существенные принципы постановки: отказ от восприятия Островского как бытового драматурга и трактовка пьесы как романтической драмы, в духе подхода к ней Аполлона Григорьева; создание условного, театрального «быта» вместо житейского; «выравнивание» пьесы с европейской романтической традицией, когда ее действенная структура воспринималась как модификация традиционной театральной интриги; философское прочтение взамен хрестоматийного жанрово-дидактического; способ актерской игры, ориентированный более на «неподвижный» театр, чем на драму характеров.

     Из написанного Соловьевым обзора петроградской театральной жизни приводится часть, посвященная спектаклю Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-305)
418. Игру исполнительницы главной роли критиковала и Л. Я. Гуревич, противопоставляя Рощину-Инсарову Н. Ф. Скарской в роли Катерины. Гуревич недоставало Катерины в предсмертный час, «с душой глубокой и сильной», «Катерины, умеющей любить любовью горячей, верной и, сквозь все муки, восторженной и возвышающей», то есть обычной сценической трактовки, как правило, находящейся на грани мелодрамы и психологической пьесы, построенной на любовном треугольнике. Критик упрекала Рощину-Инсарову за то, что в ее исполнении «было больше тонкого и умного искусства, чем непосредственного художественного {492} горения и порывания души, перелившейся в созданный ею образ… Тонкая игра с дрожью правдиво рассчитанных интонаций, с напряженной трепетной мимикой, с взрывами нервного темперамента заставляли любоваться артисткой, но не позволяли полностью уйти в мир помыслов и чувств, которыми живет Катерина». Кроме того, Л. Гуревич высказала упрек, доказывающий, что она понимала цельность спектакля иначе, чем Мейерхольд, — ей казалось недостатком, что «внимание минутами невольно отвлекалось» от внутренней драмы Катерины «в сторону цветистых орнаментов Головина» (Гуревич Л. «Гроза» Островского // Речь. 1916. 11 января). [↑](#endnote-ref-306)
419. Е. Н. Рощина-Инсарова играла в Суворинском театре с 1905 по 1910 год (затем в московском Малом театре). «Гроза» была поставлена в Суворинском театре в 1907 году. Э. А. Старк рецензировал тот спектакль (Зигфрид. Эскизы // Санкт-Петербургские ведомости. 1907. 2 сентября). [↑](#endnote-ref-307)
420. Тезис статьи Э.‑Г. Крэга «Диалог о театральном искусстве», опубликованной в журнале «Театр и искусство» (1905. № 33), звучал так: единственный творец в театре — режиссер, для которого все компоненты спектакля — пьеса, актер, живописец — «суть краски в палитре» (см.: Крэг Э.‑Г. Воспоминания, статьи, письма. М., 1988. С. 165 – 184). [↑](#endnote-ref-308)
421. Любимое отечество может спать спокойно! *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-115)
422. Во время войны с Германией этот выпад Кугеля имел политическую, шовинистическую окраску. Еще грубее высказался А. Н. Бенуа, увидевший в спектакле «веяние немецкого засилья» (Речь. 1916. 30 сентября). [↑](#endnote-ref-309)
423. «Сверчок на печи» — спектакль Первой студии Московского Художественного театра по Ч. Диккенсу. Инсценировка и постановка Б. М. Сушкевича (1914). [↑](#endnote-ref-310)
424. Постановка пьесы была встречена как большое общественно-культурное событие. Газета «Биржевые ведомости», например, поместила три статьи к выходу «Романтиков»: Н. Н. Долгова «Романтизм и театр (По поводу пьесы Д. С. Мережковского)» — 21 октября; его же «Романтики в истории и романтики на сцене»; К. И. Арабажина «“Романтики” Д. С. Мережковского. — Александринский театр» — обе 23 октября 1916 года.

     В полемике вокруг этого спектакля выявилось различие общественных ориентации критиков. Более сочувственно воспринял спектакль, во всяком случае его мотивы, круг либеральной интеллигенции, к которому принадлежала Л. Я. Гуревич.

     {493} Н. Н. Долгов высказывал сожаление о слабой художественной реализации намерений создателей: «Как не похожи эти бледные тени на те подлинно поэтические образы, которые возникают в уме при первом знакомстве с рассказами испытавших на себе очарование прямухинского дома. Бледность главных исполнителей лишь усугубляла впечатление неискренности пьесы и отсутствия подлинного, трепетного одушевления» (Аполлон. 1916. № 9 – 10. С. 93 – 95).

     Рецензентами «правой» ориентации пьеса была единодушно оценена как неудачная, и скептическое отношение, естественно, перешло на спектакль.

     Иронически высказался Ф. В. Трозинер: «В конечном счете пьесе “Романтики” недостает ни романтиков, ни романтизма. Вместо романтиков бродят какие-то заводные куклы, а вместо романтизма нанизаны скучные, пустые и, выражаясь мягко, неумные фразы. Не выдержаны и даже почти не намечены ни стиль, ни характер эпохи. И в результате — лиловая скука “в пандан” к лиловому платью на г‑же Рощиной-Инсаровой.

     Г‑жа Рощина-Инсарова (Варенька) играла какую-то обреченную, должно быть, на несуразную роль страдалицу. Конечно, сценический опыт и привычная техника оказывали артистке нужную помощь, особенно в дежурной истерике, но впечатления, сколько-нибудь волнующего и сильного, не было.

     Несмотря на дружные (или дружеские?) вызовы автора и на то, что выходил раскланиваться г‑н Мейерхольд, которого никто не вызывал, — можно утверждать, что пьеса г. Мережковского не послужит к украшению репертуара Александринского театра» (Омега. Театральное эхо: Александринский театр. «Романтики», пьеса Д. С. Мережковского // Петроградская газета. 1916. 22 октября).

     А. Р. Кугель съязвил, что в исполнении артистов Александринского театра «драгоценнейшая скука г. Мережковского получает достойнейшую оправу» (Homo novus. Заметки // Театр и искусство. 1916. № 44). [↑](#endnote-ref-311)
425. И. Рабинович — возможно, Иосиф Яковлевич Рабинович, журналист, сотрудник газеты «Русские ведомости», печатался также в «Речи», «Современнике», «Северных записках», пользовался псевдонимом О. Ларин.

     Мейерхольд ставил пьесу совместно с А. Н. Лаврентьевым.

     Никто из рецензентов не увидел в этом спектакле начала работы над трилогией Сухово-Кобылина, осуществленной Мейерхольдом, как и объявлялось в репертуарном плане, в течение 1917 года. Приводимая рецензентом цитата из письма драматурга о сатире, смехе и содрогании могла объяснить эстетическую ориентацию всего цикла, глубоко связанную с ощущением катастрофы, охватившим страну.

     {494} «“Свадьба Кречинского” превратилась в своего рода “Похороны Кречинского”, — недовольно заметил Э. А. Старк, озадаченный нарушением обычного стиля исполнения этой пьесы, — может быть это играют какую-нибудь из современных пьес настроения?» (Обозрение театров. 1917. 27 января). В отличие от И. Рабиновича с его невысокой оценкой пьесы и с нелепым предположением, будто находившегося в тюрьме с обвинением в убийстве Сухово-Кобылина не покинуло «бодрое и легкое настроение», от Старка с его восприятием «Свадьбы Кречинского» лишь как живой, сочной и красочной пьесы, Мейерхольд впервые в русском театре усложнил подход к этой пьесе, разрушив стандарт блестящей, во «французском» стиле, комедии.

     Все отмечали: «Спектакль шел вообще в очень замедленном темпе (ведь к постановке приложил руку г. Мейерхольд)» (Без подписи. Театр и музыка. «Свадьба Кречинского» // Новое время. 1917. 27 января); режиссер «необыкновенно понизил тон» (Старк Э. Цит. ст.).

     «Когда поднялся занавес, мы вместо обычной комнаты увидели целую анфиладу их, с гостиной на первом плане, с залой с колоннами и боковыми уголками каких-то комнат не то коридоров… Действующие лица, подобно героям Чехова, сидели в подчеркнуто обыденных позах и старались ни на одну минуту не забыть о том, что им надо прихлебнуть чай или сделать какое-нибудь другое, но непременно подчеркнуто-жизненное движение. И конечно, это сейчас же отразилось на темпе исполнения. Вместо сочных интонаций слышался пониженный тон, при котором тускнел блестящий диалог пьесы. Но почему вся эта погоня за натурализмом в пьесе Сухово-Кобылина?» — задавался вопросом критик (Долгов Н. Александринский театр: «Свадьба Кречинского», комедия Сухово-Кобылина // Биржевые ведомости. 1917. 27 января, утр. вып.).

     Критика заметила новое решение образа Кречинского Ю. М. Юрьевым. «В исполнении г. Юрьева нам очень понравилось то, что это был более молодой Кречинский. Прежде исполнители той же роли в Александринском театре выглядели неизмеримо старше, между тем Кречинскому нет еще сорока лет. От того и в замысле Кречинского — Юрьева чувствовалось больше подвижности. Угадывался не только игрок, но человек, желающий взять все от приманок беспечной жизни» (Долгов Н. Указ. ст.). Кречинскому — Юрьеву удались «те сцены, когда приходится обманывать и завоевывать симпатии. Зато в более искренних местах роли, например во втором действии, когда он один, или в сценах с Расплюевым, исполнение казалось каким-то искусственно-драматическим и деланным… Не было в нем “хлестаковской” легкости… грациозной простоты авантюризма» (Новое время. 1917. 27 января).

     Критика подробно описывала решение роли Расплюева, расходящееся с обычной на русской сцене традицией изображения его как маленького человека и предвосхищающее мейерхольдовские спектакли по Сухово-Кобылину советского времени: «По замыслу, Давыдов примыкает к чисто комическому толкованию. Его Расплюев — сплошь смешон, и это, думается нам, {495} вполне правильное понимание. Фразы о голодной семье весьма подозрительны в устах Расплюева. Это могло быть таким же враньем, каким пересыпана вся его речь, и попытки давать в Расплюеве жалкого человека объясняются излишней симпатией к типам такого рода. Среди деталей игры мы подметили несколько новых. При приходе Муромских Расплюев закрывается газетой и вздрагивает от хохота, причем зрителям видны только его ноги и дрожащая газета. В сцене чаепития Расплюев фыркает не в сторону, а на Муромского и затем начинает обтирать его платком; при допросе частного пристава закрывается книгой» (Долгов Н. Указ. ст.). [↑](#endnote-ref-312)
426. Фигуральное выражение, восходящее к «Одиссее» Гомера. Автор подразумевает чрезмерную щедрость гармонических средств, использованных для образа статуи Командора. [↑](#endnote-ref-313)
427. королевский театр *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-116)
428. 14 декабря 1915 года «Каменный гость» был поставлен в Театре музыкальной драмы режиссером И. М. Лапицким. [↑](#endnote-ref-314)
429. А. С. Даргомыжский начал сочинение оперы «Каменный гость» в 1866 году. В 1869 году он умер, не дописав нескольких страниц и не успев оркестровать оперу. По завету композитора, Ц. Кюи дописал часть музыки к 1‑му действию, а Н. А. Римский-Корсаков оркестровал оперу. [↑](#endnote-ref-315)
430. А. Н. Бенуа, который сотрудничал одновременно с В. Г. Каратыгиным в газете «Речь» в 1907 – 1916 годах, опубликовал 3 февраля 1917 года статью «Постановка “Каменного гостя” на казенной сцене». Статья по резкости и субъективности оценок оставила позади все предыдущие его выступления о Мейерхольде. Это был ответ на критическую статью Мейерхольда «Бенуа-режиссер» (1915) о постановке «Маленьких трагедий» Пушкина в Московском Художественном театре. [↑](#endnote-ref-316)
431. Ал‑ый — псевдоним постоянного рецензента оперных спектаклей в «Театре и искусстве». [↑](#endnote-ref-317)
432. Римский-Корсаков Андрей Николаевич — музыкальный критик, музыковед. В 1915 – 1917 годах был редактором-издателем журнала «Музыкальный современник». Сын Н. А. Римского-Корсакова.

     {496} Реально номер журнала с публикуемой статьей вышел не ранее февраля 1917 года, о чем свидетельствует кроме отклика на февральскую премьеру редакционная статья «Наш долг (К свершившемуся перевороту)». [↑](#endnote-ref-318)
433. Имеется в виду спектакль «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина в Московском Художественном театре, соавтором постановки которого был А. Н. Бенуа. Театр не совладал с поэтической тканью текста. На этот принципиальный конфликт с художественными законами пушкинской драматургии указал Мейерхольд в статье «Бенуа-режиссер». Свою неготовность к претворению поэтического текста роли Сальери глубоко осознал К. С. Станиславский. [↑](#endnote-ref-319)
434. Рецензент фиксирует упорное внимание Мейерхольда к проблеме просцениума. Квалифицируя акцент на этой части сценического пространства как «трюк», автор обнаруживает меру непонимания творческих устремлений режиссера. Между тем Мейерхольд еще и еще раз обосновывал программное решение сценического пространства: «Композиция сценических планов сделана зависимой не только от текста Пушкина, но еще и от музыки Даргомыжского.

     … Сцена разделена на три плана: 1) просцениум, 2) сцена на возвышении и 3) ступени, служащие соединительным звеном между сценой и просцениумом. Линии просцениума связаны со сценой не только ступенями, но еще и особенным порталом, давшим возможность большой занавес упразднить, а взамен дать другой, малый, придающий спектаклю особую интимность.

     … Благодаря введению просцениума, нам удалось сделать так, что на сцене одновременно чувствуется близость кладбища и близость того города, куда стремится Дон Жуан.

     Вторая картина (у Лауры) и четвертая (у Донны Анны) — связаны некоторым единством планировок. Хотелось подчеркнуть, что Лаура и Донна Анна представляют собой различные маски одной и той же эротической сущности.

     … Появлению Командора предшествует выбег Дон Жуана, который в противоположность беспощадной сосредоточенности статуи дан в рисунке нервных трепетных зигзагов» (Биржевые ведомости. 1917. 26 января, веч. вып.). [↑](#endnote-ref-320)
435. Не предъявляя «глубокого изучения художественной веры Мейерхольда или Головина», критик сам декларирует предвзятость и поверхностность своего безапелляционного суждения о «механичности их сочетания с Пушкиным — Даргомыжским», суждения, опровергнутого дальнейшей творческой практикой Мейерхольда. Тому доказательство пожизненная глубокая захваченность «Борисом Годуновым» Пушкина, остро индивидуальное видение пушкинской «Пиковой дамы» сквозь призму оперы П. И. Чайковского. [↑](#endnote-ref-321)
436. {497} Полемику о «Маскараде» можно считать кульминацией драматических отношений Мейерхольда и русской театральной критики первой четверти XX века. За одним исключением — В. Н. Соловьева, многолетнего соратника Мейерхольда, — ни в одной статье не были проанализированы или хотя бы просто замечены сущностные особенности этого годы готовившегося спектакля, который впервые представил в развитой форме все основные позиции режиссерского метода Мейерхольда: драматургия спектакля, сочетающая в контрапункте поэтическое и невербальное действие, синтетическое воссоздание мира автора и его эпохи, симфонизм композиции, гротескная эстетика, актерское творчество, основанное на традиционных игровых типах в индивидуальной интерпретации, сочетание языков театральной условности Европы и Востока, пространственное соединение сцены со зрительным залом, создание визуальной среды, подчиняющейся лишь художественным законам, преобладание внутренней музыкальности над прямой сюжетностью, философская и метафорическая интерпретация мотивов драмы. «Маскарад», по существу, выдвинул для обсуждения новую модель метафорической режиссуры; критика же, привычно занявшись, как ей казалось, принципиальной борьбой с избыточным режиссерским искусством и за «здравый смысл» на сцене, на самом деле просто не находила никакого подхода к театральному методу спектакля, то есть к своему профессиональному предмету, не способна была передать и оценить его философии, его профессиональной техники. Поданные с апломбом обличения внешней красочности спектакля, а также ничем не подтвержденные заклинания «Где Лермонтов?!» оставались бездоказательны, оживлены только холостым ходом устаревшей еще в период Театра В. Ф. Комиссаржевской, десять лет назад, полемики.

     Есть горькая ирония в том, что апокалипсические предвидения «Маскарада» оказались невнятны и чужды людям, творческая жизнь которых в русской культуре должна была прерваться через несколько месяцев (после прихода к власти большевиков А. Н. Бенуа эмигрировал; все существовавшие театральные издания, включая «Театр и искусство» А. Р. Кугеля, были закрыты; не могли писать и публиковаться Э. А. Старк и почти все другие критики дореволюционной эпохи; в более широком смысле — всех коснулась послеоктябрьская участь русской интеллигенции). Интонация отзывов (кроме Соловьева) была непримиримой, пренебрежительной, враждебной к режиссеру, подчас развязной (кроме публикуемых в настоящем издании можно указать статью П. П. Гнедича «Последняя премьера» в «Петроградской газете» за 14 марта, «Заметки» А. Р. Кугеля в «Театре и искусстве», № 10 – 11). Эта «полемика» о спектакле — свидетельство катастрофы театрально-критического эссеизма в эпоху методологически оснащенной режиссуры, а также предпосылка формирования систематической академической науки о театре (театроведения) в обход существовавшей критики и отчасти в противовес ей. Именно такой процесс происходил в отечественной художественной мысли на рубеже 1910‑х и 1920‑х годов. [↑](#endnote-ref-322)
437. {498} Peppe-Nappa — сицилианская маска слуги комедии дель арте, происходит от более распространенной маски Педролино (или во французской традиции — Пьеро). Пеппе-Наппа обычно одет в костюм из светло-голубой ткани, серый колпак на белой скуфье, белые чулки и серые башмаки с золотыми пряжками. [↑](#endnote-ref-323)
438. Amadeo — псевдоним А. Н. Бенуа. [↑](#endnote-ref-324)
439. Пьетро Лонги — венецианский живописец XVIII века. Мейерхольд размышлял, не подсказала ли Лермонтову Венеция XVIII века «сферу грез, ту сферу волшебного сна, каким овеян “Маскарад”, маски, свечи, зеркала, страсти у игорных столов, где карты засыпаны золотом, интриги, возникающие из маскарадных шуток» (см.: Мейерхольд. Ч. 1. С. 300). Не случайно у Мейерхольда маска Неизвестного — традиционная маска венецианского карнавала. [↑](#endnote-ref-325)
440. ложная готика *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-117)
441. Е. П. Самокиш-Судковская — художница, известная книжными иллюстрациями, рассчитанными на обывательский вкус. [↑](#endnote-ref-326)
442. Все костюмы Неизвестного, все костюмы Баронессы, халат Арбенина и костюм субретки (Испания XVII в.?). [↑](#footnote-ref-118)
443. «Как пышно, как богато!» — повторяющаяся реплика гостей в сцене бала пьесы Л. Н. Андреева «Жизнь Человека». [↑](#endnote-ref-327)
444. Спектакли в казенных театрах возобновились с 12 марта. [↑](#endnote-ref-328)
445. Долгов Николай Николаевич — историк театра и театральный критик, публиковал статьи в «Ежегоднике Императорских театров», в журнале «Театр и искусство», а в «Аполлоне» являлся и сотрудником театрального отдела.

     Из‑за тяжелого экономического положения, связанного с войной, в помещении Александринского театра не работало освещение, и в первую неделю сезона русская драматическая труппа играла в Михайловском театре.

     П. М. Ярцев возражал против эстетического решения спектакля: «Так видится, что в “Деле” общий характер исполнения должен быть светлым и чувствительным (не серым и жестким, какой вышел), без подчеркиваний, сатиры, без зловещих теней, проступающих в представлении (нимало не задевая) в некоторых гримах и в линиях, и красках декорации “апартаментов какого ни на есть ведомства”. В “Деле” нет и не должно быть ничего от Гоголя, никаких “свиных рыл” за лицом человеческим, ни намека на них. Это милое “отжитое время”, горестная история, задушевно и остроумно рассказанная» (П. Я. Михайловский театр // Речь. 1917. 1 сентября).

     {499} Б. Никонов признавал, что в спектакле наиболее удались «чиновнические сцены»: «Типы, грим, позы прекрасны. Благодаря дивным декорациям местами даже не чувствовалась граница между зрительным залом и этой промозглой, пыльной величаво-казарменной палатой, где темные людишки запутывали в свои сети бедную Лидочку и ее отца»; критик описывал «утрированно-согбенные спины чиновников, поворачивающиеся, словно на оси, по направлению к шествию “важного лица”» (Никонов Б. Михайловский театр: Открытие сезона. «Дело» // Обозрение театров. 1917. 1 сентября). Эту же и другие «мимические и картинные сцены руки Мейерхольда» зафиксировал П. М. Ярцев: «Князь проходит — чиновники встают, сгибаются и, подобно куклам, вращаются, не изменяя положения, в ту сторону, куда проходит князь», «Нелькин и Лидочка приготовляют чай», «чиновники под занавес осаждают Варравина бумагами для подписания» (П. Я. Указ. ст.).

     Критика отмечала и новую трактовку центральных ролей.

     Ф. В. Трозинер писал о Варравине (Уралов): «Было что-то каменное и давящее в этом образе» (Ом. Театральное эхо: Михайловский театр // Петроградская газета. 1917. 31 августа).

     «Очень хороши “голова” и “руки” судебной палаты — Варравин (г. Уралов) и Тарелкин (г. Аполлонский). Монументальная жестоковыйность и нечто типично палаческое, проявленное в данной роли г‑ном Ураловым, удивительно сочеталось со змеиной хлестаковщиной Тарелкина — Аполлонского. И было бы весьма интересно увидеть г. Аполлонского в “Смерти Тарелкина” — в этом трагифарсе, таком же своеобразном, как вся наша русская жизнь. Артист дал на редкость четкую и интересную фигуру: бледное бритое, поминутно меняющееся и какое-то скользкое лицо, глядя на которое никак нельзя сообразить, молодое оно или старое, суетливые, мышиные движения, их напряженная трагикомичность (жест с выворачиванием карманов — прямо шедевр!) — все это подлинная художественная живопись!» (Никонов Б. Указ. ст.).

     П. М. Ярцев с неодобрением увидел на сцене «столь жестокую и нервозную Лидочку»; критик вообще предлагал «облегчить» все роли: «Ясно, что Уралову — превосходному актеру, с догадкой, с темпераментом, но дарования грузного — нельзя давать злодейского Варравина, а надо задать Варравина мягкого, чтобы вышел Варравин. Ясно, что К. Яковлеву в длинных диалогах, в особенности в переходах к гневу, которые у него нигде не подготовлены, надо облегчить исполнение роли… может быть, тем, чтобы сделать Муромского дряхлее» (П. Я. Указ. ст.).

     Б. Витвицкая считала, что в постановке характерно были сыграны все чиновники и слабее была передана «сентиментальная сторона» (Лидочка, Муромский), а в целом высказывала удовлетворение тем, что «спектакль обошелся без обычных для “мастера сценических постановок” г. Мейерхольда затей. Декорации и костюмы не кричали о себе, стремясь во что бы то ни стало затмить содержание пьесы, а актеры передавали замысел автора и эпоху не наизнанку, а как раз таким образом, чтобы быть понятными для публики» (Витвицкая Б. Открытие драматического государственного театра // Театр и искусство. 1917. № 36. С. 616). [↑](#endnote-ref-329)
446. Омега — псевдоним Трозинера Федора Васильевича, критика, постоянного автора «Петербургской газеты».

     {500} Постановка «Смерти Тарелкина» — первый спектакль Мейерхольда на Александринской сцене, метод которого, восходящий к трагическому гротеску, не вызвал полемики рецензентов. [↑](#endnote-ref-330)
447. К. Острожский — псевдоним Гогеля Константина Сергеевича, драматурга и рецензента. Публиковал статьи в газетах «Биржевые ведомости», «Новое время», «Утро». [↑](#endnote-ref-331)
448. Тома Торквемада — знаменитый деятель испанской инквизиции. [↑](#endnote-ref-332)
449. по несчастной случайности *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-119)
450. Следующий раздел «Заметок» автор посвятил постановке «Хоровода» А. Шницлера в театре «Кривое зеркало». [↑](#endnote-ref-333)
451. Из обзора сезона публикуется фрагмент о последних постановках Мейерхольда на Александринской сцене: «Дело», «Веселые расплюевские дни», «Дочь моря», «Петр Хлебник». До этого В. Н. Соловьев проанализировал и отрицательно оценил спектакль «Смерть Иоанна Грозного» (режиссер Е. П. Карпов). [↑](#endnote-ref-334)
452. В ближайшей книжке «Аполлона» читатель найдет статью, посвященную этому исключительному спектаклю [Статья о «Петре Хлебнике» была действительно написана В. Н. Соловьевым для следующего номера журнала «Аполлон», который был собран, но из печати не вышел в связи с эмиграцией С. К. Маковского. — *Ред*.]. [↑](#footnote-ref-120)
453. Патристика — часть теологии, которая занимается биографией, сочинениями и учением отцов церкви. [↑](#endnote-ref-335)
454. Кузмин Михаил Алексеевич — поэт, переводчик, драматург, композитор, критик, организатор художественных вечеров и домашних спектаклей в артистическом кругу. Одна из центральных фигур «серебряного века» русского искусства. Регулярно публиковался в журнале «Аполлон» и во многом определял его эстетические позиции. Метод Кузмина в разных видах творчества связан с философией стилизации как основы искусства модерна. {501} Кузмин многократно сотрудничал с Мейерхольдом на протяжении всей творческой жизни режиссера. Драматургию Кузмина Мейерхольд относил к явлениям «нового театра». Как театральный критик Кузмин наиболее активно выступал позднее, на рубеже 1910 – 1920‑х годов в газете «Жизнь искусства», определял свой подход термином «субъективная критика», выдвигал исчезающие в эпоху конструктивизма и социологизма критерии эстетической ценности произведений искусства. [↑](#endnote-ref-336)
455. Витвицкая Божена Иосифовна — журналистка. Печаталась в «Биржевых ведомостях», журнале «Театр и искусство».

     Спектакль назывался «Петр Хлебник». В тот же вечер игралась другая постановка по Л. Н. Толстому — «От ней все качества» (режиссер в афише не указан).

     Были и другие оценки последнего мейерхольдовского спектакля на Александринской сцене.

     «Отвергнутый газетами и не увиденный публикой (сборов ведь не было!), “Петр Хлебник” будет жить, значительный, серьезный и глубокий, как микеланджеловский незаконченный рисунок. И пусть теперь его не оценили в славном музее нашего театра, столь чудесно поставленный и с великолепными декорациями своими, он будет жить и жить долго, на радости душ и светлое научение уму», — писал литератор Д. Я. Айзман (Айзман Д. Успех и провал // Бирюч петроградских государственных театров. 1918. Т. 1. № 6).

     Мнения же газетных обозревателей были единодушно неприязненными. Б. Никонов писал: «Толстого насильно потащили на громадную “образцовую” сцену, предали в руки г. Мейерхольду, изломанное и изысканное режиссерство которого бесконечно и безнадежно далеко от величавой простоты Толстого»; критик утверждал, что Мейерхольд приложил все усилия, «чтобы задавить Толстого мизансценой» (Никонов Б. Провал Толстого // Обозрение театров. 1918. 17 апреля). Н. Тамарин приводил характерные постановочные детали: Мейерхольд выделил в легенде как главную сцену «вещего сна» Петра Хлебника; рядом с декорацией базарной площади были развешаны полосатые холсты, убивающие иллюзию; храм и дом Петра игрались в одной декорации; «народная сцена на базаре малолюдна и малоподвижна» (Мейерхольд использовал элементы театра-барельефа); в целом, этот рецензент поучал режиссера, например, что внезапное в конце пьесы исчезновение Петра из дома богатого египтянина, которому он продался в рабство, и озарение Петра «святостью», дающей дар речи даже немому рабу, г. Мейерхольд должен был поставить, призвав на помощь световые эффекты. И г. Мервольф мог здесь дать песнь торжества подвига Петра; критик отмечал «очень хорошее исполнение г. Ураловым роли Петра» (Тамарин Н. Александринский театр. «Петр Хлебник» // Обозрение театров. 1918. 12 апреля.). [↑](#endnote-ref-337)
456. {502} Малков Николай Петрович — музыкальный критик. С 1918 года вел музыкальный отдел журнала «Жизнь искусства», активно участвовал в музыкально-общественной жизни Петрограда — Ленинграда. [↑](#endnote-ref-338)
457. Парижская премьера «Соловья» в дягилевской антрепризе состоялась 26 мая 1914 года. Дирижер П. Монте, режиссер А. Санин, художник А. Бенуа. [↑](#endnote-ref-339)
458. В 1914 году А. Н. Бенуа поставил у С. Дягилева «Золотого петушка» Н. А. Римского-Корсакова, отделив вокальную сторону оперы (певцы сидели неподвижно у порталов) от собственно сценической, порученной пантомиме и балету в хореографии М. М. Фокина. Премьера была скандальной, спектакль был снят по протесту вдовы композитора. [↑](#endnote-ref-340)
459. И. Ф. Стравинский считал С. С. Митусова, с которым познакомился в доме Н. А. Римского-Корсакова, «литературным и театральным опекуном» своей творческой юности (см.: Стравинский Игорь. Хроника моей жизни. Л., 1963. С. 61 – 62). [↑](#endnote-ref-341)
460. Именно в партии Рыбака самим композитором предусмотрено разъединение функций поющего и играющего актеров. См. современную критическую оценку статьи Н. Малкова в исследовании И. Д. Гликмана «Мейерхольд и музыкальный театр» (С. 265 – 269). [↑](#endnote-ref-342)
461. «Сквозняки» фигурируют в сказке Андерсена. Вместе с беготней слуг они вызывают суматошный звон колокольчиков во время приготовлений дворца к празднику, что и составляет содержание антракта ко второму действию оперы Стравинского. [↑](#endnote-ref-343)
462. Сам И. Ф. Стравинский видел в драматургическом развитии сюжета, в стилистическом различии миров искусственного и живого соловья достаточное основание для акцентированной смены стилистики в партитуре от первого акта к последующим (см.: Стравинский Игорь. Хроника моей жизни. С. 96). [↑](#endnote-ref-344)
463. Критик цитирует авторский подзаголовок «Мистерии-буфф». [↑](#endnote-ref-345)
464. «Нагорная проповедь» Человека просто, которого играл Маяковский, — пародия на евангельские заповеди. Заповеди «Не убий!» противопоставлена проповедь «Убей!»: «Ко мне — кто всадил спокойно нож и пошел от вражьего тела с песнею!»

     Описание сцены «Нагорной проповеди» Человека просто содержится в воспоминаниях В. Н. Соловьева: «Маяковский поднимался по лестнице первого бокового софита (левая сторона от зрителя) на достаточно большую высоту. Держась правой рукой за софитную лестницу, он выкидывал свою фигуру вперед, которая казалась из зрительного зала как бы висящей в воздухе. В таком “висящем” положении Маяковский и читал {503} знаменитый монолог» (Соловьев В. Н. Одно из воспоминаний о Маяковском // Маяковскому. Л., 1940. С. 151). «Играл Маяковский превосходно, читал стихи очень хорошо» (Его же. «Мистерия-буфф» // Стройка. 1931. 16 апреля. № 11). [↑](#endnote-ref-346)
465. В эмиграции А. Я. Левинсон пересмотрел свое отношение к культурному просвещению народа и назвал саму идею пропаганды мировой классики «безнадежной». [↑](#endnote-ref-347)
466. «Нечистые» были одеты в одинаковые серые костюмы. «Униформа», по мысли К. С. Малевича, должна была создать коллективный образ народа, вызвать ощущение единства трудящихся. [↑](#endnote-ref-348)
467. Через зрительный зал проезжал на мотоцикле актер Кузьмин, игравший роль Американца. По-видимому, этот постановочный трюк принадлежал Мейерхольду, так как Маяковский внес в ремарку упоминание о мотоцикле уже после премьеры, во вторую редакцию пьесы (1921). [↑](#endnote-ref-349)
468. В работе Мейерхольда и Маяковского с художником К. С. Малевичем не было полного творческого взаимопонимания и единства. Режиссер впоследствии признавался, что «знал не все эскизы Малевича». С другой стороны, художник вспоминал: «Я не разделял предметной установки образов в поэзии Маяковского <…> Мое отношение к постановке было кубистического характера. Я воспринимал сценическую постановку как раму картины, а актеров — как контрастные элементы (в кубизме каждый предмет по отношению к другому — контрастный элемент). Планируя действия в трех-четырех этажах, я стремился располагать актеров в пространстве преимущественно по вертикали, в согласии с устремлениями новейшей живописи; движения актеров должны были ритмически сочетаться с элементами декораций. На одном холсте я писал несколько плоскостей. Пространство я рассматривал не как иллюзорное, а как кубистическое. Я считал своей задачей создавать не ассоциации с действительностью, существующей за пределами рампы, а новую действительность» (цит. по: Февральский А. Первая советская пьеса. М., 1971. С. 69 – 70).

     В первой картине на сцене была пятиметровая полусфера, изображавшая земной шар. Действие развертывалось на ее фоне у подножия, а также на лесенках и канатах, «долготах» и «широтах», опоясывавших полусферу. Во второй картине кубы разной величины образовывали палубу ковчега. В третьей картине зелено-красные тона объемной декорации — «пещеры» — создавали пространство «ада». «Обетованная земля», нарисованная на холсте, символизировала «светлое» будущее, доминировали в нем механизмы и машины.

     Выступление А. Я. Левинсона Маяковский расценил как политический выпад, назвав рецензию «клеветнической», и заявил А. В. Луначарскому протест против ее публикации в официальном органе отдела театров и зрелищ Наркомпроса (см.: Маяковский В. Открытое письмо народному комиссару по просвещению тов. Луначарскому // Петроградская правда. 1918. 21 ноября). Его поддержала группа левых художников — А. Т. Матвеев, С. В. Чехонин, Д. П. Штеренберг, потребовавшая административных {504} мер в отношении Левинсона, позволившего себе «говорить от имени народа» (Жизнь искусства. 1918. 21 ноября). Включившийся в полемику А. В. Луначарский пришел к выводу, что в рецензии Левинсона «перейдены этические границы» (Жизнь искусства. 1918. 27 ноября). Нарком принял ближайшее участие в пропаганде «Мистерии-буфф» и постановке ее на сцене. Накануне премьеры он писал: «Мне кажется, что единственной пьесой, которая задумана под влиянием нашей революции и поэтому носит на себе ее печать — задорную, дерзкую, мажорную, вызывающую, — является “Мистерия-буфф” Маяковского <…> Я от души желаю успеха этой молодой, почти мальчишеской, но такой искренней, шумно торжествующей, безусловно демократической и революционной пьесе» (Луначарский А. В. Коммунистический спектакль // Петроградская правда. 1918. 5 ноября). На премьере он произнес перед спектаклем вступительное слово.

     Участие Мейерхольда в петроградской постановке «Мистерии-буфф» имело неожиданное продолжение. Летом 1919 года он уехал лечиться в ялтинский санаторий. Неожиданный прорыв в город частей деникинской армии грозил режиссеру-коммунисту арестом. С помощью друзей ему удалось бежать в Новороссийск, где находилась его семья. Однако по доносу бывшего петербургского адвоката А. В. Бобрищева-Пушкина, случайно встретившего Мейерхольда на улице, он был арестован, сидел в новороссийской тюрьме, был выпущен на поруки под денежный залог, но жизнь его еще долго оставалась под угрозой тяжелого судебного приговора: «Новороссийский военно-полевой суд свирепствует: смертная казнь, 20 лет каторги, 10 каторги так и сыплются», — сообщал Мейерхольд в письме к М. Ф. Гнесину от 16 декабря 1919 года (Театр. 1990. № 1. С. 79).

     Объясняя причины доноса, Бобрищев-Пушкин писал в новороссийской газете «Черноморский маяк»: «Как на главное преступление Мейерхольда, лишающее всякой возможности терпеть его на Добровольческой территории, я указал на то, что он ставил празднества в честь годовщины Октябрьской революции, в том числе кощунственную, оскорбляющую все русские святыни, земные и небесные, “Мистерию-буфф” Маяковского» (цит. по: Февральский А. Указ. соч. С. 88). [↑](#endnote-ref-350)
469. Первая в истории русского театра теоретическая книга, написанная режиссером, стала заметным явлением в полемиках, начавшихся статьями символистов о театре, сборником «Театр. Книга о Новом театре», 1908, впоследствии набравшими силу с выходом сборника «В спорах о театре», 1914.

     {505} Уже в декабре 1912 года была напечатана часть тиража; известно, что тогда Мейерхольд подарил книгу А. А. Блоку. Почти одновременно были выпущены также сборники статей Э. Крэга, Н. Н. Евреинова, что позволило на новом уровне осмыслять теорию условного театра.

     От основных идей книги Мейерхольд не отрекался и в советское время, думая о ее переиздании. Книга переиздана полностью в 1968 году (см.: Мейерхольд. Ч. 1. С. 101 – 258.)

     Многие критики восприняли книгу как повод повторить свое отношение к методу Мейерхольда. Например, в журнале «Русское богатство» (1913. № 5. С. 335 – 339) в неподписанной заметке дается оценка театральной программы Мейерхольда с точки зрения традиционного реализма: это — попытка представить теорию Мейерхольда как нелепость с позиций здравого смысла.

     П. М. Ярцев оценил идеи Мейерхольда как мертвые, холодные, оторванные от жизни (см.: Ярцев П. О книге Мейерхольда // Речь. 1913. 27 января). Примерно такое же отношение высказал и Ф. Ф. Комиссаржевский, но — в очень резкой форме, приводя в пример несчастья, к которым может привести реализация программы Мейерхольда, судьбу В. Ф. Комиссаржевской, чье творчество было в рецензии противопоставлено идеям Мейерхольда (см.: Комиссаржевский Ф. По поводу книги Вс. Э. Мейерхольда // Маски. 1912 – 13. № 4).

     Отношение к книге продемонстрировало радикальное расслоение направлений и поколений театральной мысли. Становилось очевидно, что, отвергая изначально логику режиссуры, как А. Р. Кугель (см.: Homo novus. Заметки // Театр и искусство. 1913. № 9), невозможно оценить конкретные идеи в контексте современного театра и в перспективе, как это мог сделать, например, А. Я. Левинсон. [↑](#endnote-ref-351)
470. Из рецензии на новые книги о театре приводится вводная глава, а также глава о книгах современных русских режиссеров — Мейерхольда и Евреинова. Опущены части книги Э.‑Г. Крэга и о книгах по истории театра. [↑](#endnote-ref-352)
471. Искания и новшества носят единичный характер и, в большинстве случаев, являются сценическими иллюстрациями различных теоретических построений. [↑](#footnote-ref-121)
472. Гордон Крэг. «Искусство театра»; Вс. Мейерхольд. «О театре»; Н. Н. Евреинов. «Театр как таковой»; Конст. Эрберг. «Цель творчества». [↑](#footnote-ref-122)
473. «Удивительные страдания одного директора театра» *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-123)
474. В. Н. Всеволодский-Гернгросс. «Искусство актера в связи с историей русского театра», введение к его книге «История театрального образования в России». СПб., 1913; С. С. Игнатов. «Театр» — часть второй главы из его книги «Э.‑Т.‑А. Гофман». Личность и творчество. М., 1914. [↑](#footnote-ref-124)
475. Термин «старый театр» у Мейерхольда резко отличается от термина «старинный театр». Под первый он подводит все пьесы, связанные только с искусством «каботинажа», под второй — все пьесы, написанные до середины прошлого столетия. [↑](#footnote-ref-125)
476. Я имею в виду ее пьесу «Певучий осел». 1907 г. [↑](#footnote-ref-126)
477. Игнатов Илья Николаевич — театральный критик. Автор книги, которую можно считать одним из опытов начала театральной социологии, «Театр и зритель».

     Интересно, что и в данной рецензии социологический аспект вышел на первый план. [↑](#endnote-ref-353)
478. Опущена часть статьи о пьесах Л. Н. Андреева «Профессор Сторицын» и «Екатерина Ивановна». [↑](#endnote-ref-354)
479. Названия пантомим отмечены звездочкой. [↑](#footnote-ref-127)