**Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века**. [Вып. 1] /Сост. и общ. ред. В. В. Иванов. М.: Гитис, 1996. 287 с.

*В. В. Иванов*. От составителя 4 [Читать](#_TOC220049284)

Публикации

«Быть верными самим себе». Проект «театра лучистов»

*Ю. Гриба*. [Вступительная статья] 7 [Читать](#_Toc220049286)

Около художественного мира. Гримасы в искусстве.  
К проэкту футуристического театра в Москве. Проэкт театра 9 [Читать](#_Toc220049287)

Гримасы в искусстве. К проэкту театра футуристов 9 [Читать](#_Toc220049288)

Проэкт М. Ф. Ларионова для сцены в футуристическом театре  
к пьесе Лотова «Пыль улицы пыль» 9 [Читать](#_Toc220049289)

Наше праздничное интервью с футуристами 11 [Читать](#_Toc220049290)

*Ю. Гриба*. Комментарии 11 [Читать](#_Tosh0004526)

«Милый лектор», он же — «современный маркиз де Сад».  
Николай Евреинов. Театр и эшафот. К вопросу  
о происхождении театра как публичного института

*В. Иванов*. [Вступительная статья] 14 [Читать](#_Toc220049291)

*Николай Евреинов*. Театр и эшафот 21 [Читать](#_Tosh0004527)

*В. Иванов*. Примечания 41 [Читать](#_Tosh0004528)

Театральные манифесты Николая Фореггера

*В. Щербаков*. [Вступительная статья] 45 [Читать](#_Toc220049292)

*Н. Фореггер*. Вопросы формы в театре 48 [Читать](#_Toc220049293)

*Н. Фореггер*. Мелодия, поза, жест 51 [Читать](#_Toc220049294)

*Н. Фореггер*. Уличное 54 [Читать](#_Toc220049295)

*Н. Фореггер*. Авангардное искусство и мюзик-холл 56 [Читать](#_Toc220049296)

*Н. Фореггер*. Реклам-тренир и Диверт-театр Отрывки 61 [Читать](#_Toc220049297)

*Н. Фореггер*. Пьеса. Сюжет. Трюк. Аксиома 64 [Читать](#_Toc220049298)

*Н. Фореггер*. Кое‑что по поводу моды 67 [Читать](#_Toc220049299)

*Н. Фореггер*. «Не танец смерти, а танец жизни»! 71 [Читать](#_Toc220049300)

*В. Щербаков*. Комментарии 74 [Читать](#_Tosh0004529)

Алексей Грипич.  
Петроградский театр новой драмы. 1921 – 1924

*Е. Струтинская*. [Вступительная статья] 79 [Читать](#_Toc220049301)

Режиссерские работы Грипича 82 [Читать](#_Toc220049302)

*А. Грипич*. Петроградский театр новой драмы. 1921 – 1924 82 [Читать](#_Tosh0004530)

*Е. Струтинская*. Примечания 108 [Читать](#_Tosh0004531)

«Мне дилетанту все достижения сих режиссеров кажется убожеством». Из записных книжек Даниила Хармса

*Ю. Гриба*. [Вступительная статья] 111 [Читать](#_Toc220049303)

*Д. Хармс*. Записная книжка № 8. 1926 год 112 [Читать](#_Toc220049304)

*Д. Хармс*. Записная книжка № 3 116 [Читать](#_Toc220049305)

*Д. Хармс*. Из записной книжки, начатой 2 ноября 1926 года 117 [Читать](#_Toc220049306)

*Ю. Гриба*. Комментарии 117 [Читать](#_Tosh0004532)

Статьи и сообщения

*Вера Гринер, Мария Трофимова*.  
Ритмика Далькроза и свободный танец в России 20‑х годов 124 [Читать](#_Toc220049308)

*Елена Струтинская*. Театральные эксперименты «Союза молодежи» 149 [Читать](#_Toc220049311)

*Катажина Осиньска*. Поляки В России. 1915 – 1918 186 [Читать](#_Toc220049315)

*Наталья Нусинова*. «Внешторг на Эйфелевой башне». Комментарий  
к спектаклю ФЭКСа сквозь тексты эпохи и свидетельства 196 [Читать](#_Toc220049316)

*Владислав Иванов*. Бунт маргинала.  
Аналитический театр Бориса Фердинандова 211 [Читать](#_Toc220049317)

Русский театр глазами зарубежной прессы

*Владимир Колязин*.  
Гастроли Камерного театра в зеркале немецкой критики. 1923 год 242 [Читать](#_Toc220049319)

Русское театральное зарубежье

*Наталья Вагапова*. Юрий Ракитин — трагический весельчак 266 [Читать](#_Toc220049324)

# **{4}** От составителя

Открывая издание «Мнемозины» сразу же скажем о предшественниках. Таковыми для нас, без сомнения, являются «Вопросы театра», выходившие под эгидой Государственного института искусствознания на протяжении более чем двадцати лет. Несмотря на то, что текущая идеологическая конъюнктура порой накладывала свой отпечаток, редакторам, а ими в разные времена были В. В. Фролов и К. Л. Рудницкий, удалось сделать «Вопросы театра» изданием достойным и авторитетным в профессиональной среде.

Нынешняя ситуация в театроведении диктует новые задачи и продолжение «Вопросов театра» в их прежнем виде нам представляется невозможным. Впрочем, не исключено, что найдутся люди, не разделяющие наших сомнений, и мы будем рады, если «Вопросы театра» обретут новую жизнь.

Определяющее влияние русского театра 10 – 20‑х годов на мировой театр ХХ века общеизвестно. А между тем мы продолжаем иметь дело только с верхушкой айсберга. Перестроечная мода на «белые» и «черные» пятна советской истории коснулась и русского театра, не дав сколь-нибудь существенных результатов. Более того, налицо и урон, связанный с нецеломудренными попытками наскоро переписать прошлое применительно к нынешним вкусам.

История нередко оказывалась точкой приложения групповых, «партийных» интересов. Легкость манипулирования фактами, неуважение к документу временами достигали немыслимых высот.

Новая история русского театра ХХ века невозможна без создания новой документальной, фактологической базы — на {5} этой основе можно будет строить самые широкие эстетические концепции.

В достаточно свободной форме альманаха хотелось бы по мере сил решать именно эти задачи. В «Мнемозине» будут представлены прежде всего архивные документы и фактологические исследования по истории русского театра.

Конечно, крайне увлекательно выглядят слова «публикуется впервые», но не будем забывать, что немалое количество театральных документов рассыпано в журналах и газетах 10 – 20‑х годов и там же погребено. Одну из своих задач мы видим в научной републикации текстов. Поэтому читатель найдет на наших страницах статьи Михаила Ларионова и Николая Фореггера.

Те свойства русского театра, которые казались для отечественной критики самоочевидными, порой наиболее остро воспринимались зарубежными критиками, живо реагировавшими на выступления российских трупп. Анализ откликов немецкой прессы на гастроли Камерного театра 1923 года открывают рубрику, которую мы надеемся вести регулярно.

Может показаться, что нынешний сборник посвящен в основном маргинальным фигурам и явлениям в русском театре. Но, по нашему глубокому убеждению, всякий художник маргинален — и Станиславский, к примеру, быть может, самый великий театральный маргинал.

Менее всего нам симпатична расхожая тенденция утверждать одних художников в ущерб другим. Так, «техника актера» Михаила Чехова нередко преподносится как упрек и вызов Станиславскому… Но Михаил Чехов сам по себе велик, значение его в искусстве не станет еще больше от того, что мы потесним Станиславского. Парадоксальным образом привычка к «единственно верному» в нынешнем сознании сплавляется с верой в алхимический камень как панацею от всех бед.

Вход в «Мнемозину» открыт вовсе не по признакам направления, стиля или идеологии. Здесь может быть представлено многообразие идей и ценностей.

Среди элементарных предпосылок проекта необходимо обозначить следующие. История русского театра есть целостный феномен, который невозможно рассечь как во времени (прежде ее так рьяно делили на «до семнадцатого года» и «после семнадцатого года», как будто имманентных процессов в искусстве {6} и вовсе не существует), так и в пространстве. И потому тема «Русский театр в эмиграции» также естественно входит в проект «Мнемозина». Установление связей с архивами Европы и США дело трудное и медленное. Тем не менее мы надеемся, что в ближайших выпусках сможем предложить читающей публике документы под рубрикой «Русский театр в зарубежных архивах».

В предстоящих выпусках «Мнемозины» последовательность усилий представляется более важной, чем строгое тематическое единство. Приятно, конечно, иметь дело с материалами сенсационными. Но они могут случиться, а могут и не случиться. Гораздо существеннее реабилитировать нормальную, повседневную, можно сказать, рутинную разыскательскую работу.

Трудности такого проекта в нынешних обстоятельствах известны специалистам. Они прежде всего связаны с бедственным положением архивов, которые вынуждены выставлять «счет» за «право публикации». Так публикация лекции Н. Н. Евреинова «Театр и эшафот» стала возможна благодаря бескорыстной помощи А. М. Белощина, генерального директора НПО «Прана». Ему наша искренняя признательность. И особая благодарность Л. С. Друскиной, предоставившей право публикации записных книжек Даниила Хармса, хранящихся в ее собрании.

# **{7}** Публикации

## «Быть верными самим себе» Проект «театра лучистов»

В России сезон 1913/14 года был ознаменован всплеском бурных художественных новаций. Шумные выступления футуристов эпатировали обывателей, скандалы следовали один за другим. Пожалуй, самыми модными фигурами журнальных хроник, вслед за Маяковским и Крученых, были художники Михаил Ларионов и Наталья Гончарова.

В сентябре 1914 года в Москве состоялась персональная выставка Натальи Гончаровой, на которой было показано более 700 работ, на закрытии выставки Илья Зданевич прочел доклад о «всечестве». Вскоре после этого Ларионов и Гончарова вводят «футуристический грим», а сам Ларионов вместе с К. Большаковым совершают эпатажную прогулку с раскрашенными лицами по Кузнецкому Мосту. В 1913 году новая кинематографическая фирма «Топорков и Винклер» выпустила «комическую картину “Наши футуристы” с участием М. Ларионова и Н. Гончаровой. Картина идет во многих кинотеатрах и пользуется успехом» (см.: Театр в карикатурах. 1913. № 9). Апогеем футуристического бума стало представление 2 и 4 декабря 1913 года в петербургском Луна-парке (Театре Комической оперы) трагедии «Владимир Маяковский» (сценография П. Филонова и И. Школьника), а 3 и 5 декабря — оперы А. Крученых «Победа над солнцем» (музыка М. Матюшина, декорации К. Малевича).

Совершенно очевидно, что тексты манифеста «Театра лучистов» были своеобразным ответом московской ветви футуризма на театральные искания петербуржцев. Обстановку соперничества обострил и визит в Москву лидера итальянских футуристов Ф.‑Т. Маринетти, о котором русские футуристы страстно спорили на страницах прессы. Новые идеи проникали во все виды и жанры искусства, театр же в силу своей публичности в первую очередь привлек борцов за «новые формы». Как отмечают исследователи, уже в 1913 году произошел характерный альянс между идеалами новой театральности и устремлениями московской живописи.

Организуя диспут «Мишени», М. Ф. Ларионов договорился с театральным деятелем М. М. Бонч-Томашевским о совместном выступлении перед московской публикой. Судя по программе диспута, в обсуждении вопросов «театра будущего» {8} готовились принять участие не только театральные деятели, но и живописцы, и музыканты, при этом разговор должен был идти о таком театре, в котором объединят свои усилия и музыка, и живопись — М. Ф. Ларионов собирался выступить на тему «Роль живописи в русском театре» (Г. Поспелов. Бубновый валет М., 1990. С. 23).

К сожалению, пока нельзя утверждать со всей определенностью, что на диспуте 23 марта 1913 года в Политехническом музее был оглашен проект «Театра лучистов». Можно лишь заявить, что появление текстов М. Ларионова «Проект “Театра лучистов”» на страницах журнала «Театр в карикатурах» было вполне закономерным явлением. И несмотря на то, что «Театр лучистов» не воплотился буквально в одномоментном художественном акте, ценность этих текстов для восстановления реальной картины развития театральных новаций в России довольно значительна.

Проверяя некоторые тезисы, касающиеся современного, точнее авангардного, подхода к театральному зрелищу, Ларионов готовится к театральной практике. В 1915 году вместе с Н. Гончаровой он оформляет спектакль режиссера А. Таирова «Веер» в Камерном театре, а затем они отправляются в Париж, куда их приглашает С. Дягилев. Именно в балетных спектаклях Русских сезонов художники осуществляют качественный рывок вперед в освоении новых театральных форм. Их «лучистые декорации» приходят на смену петербургской красоте мирискуснических декораций, претворяя в жизнь манифестированные и довольно абстрактные тезисы «проэкта». Уже на практике они категорически утверждали автономию театральной декорации, особые качества, отличающие ее от других пластических искусств. «Истинная декорация живет по законам сценической условности и трехмерного пространства, ей чужды описательность, иллюстративность… Всякий художник, а театральный в особенности, преображает, претворяет реальные формы», чтобы «не быть вровень с их повседневным обличьем». Примерно так раскрывали свои творческие принципы работы для сцены Гончарова и Ларионов позднее в книге, посвященной антрепризе Дягилева (Gontcharova N., Larionov M., Vorms P. Les Ballets russes. Serge de Diaghilev et la décoration théâtrale. Selves, 1955, P. 9 — в кн.: Художники русского театра 1880 – 1930. Текст Джона Боулта. М., 1990. С. 90).

Категоричность высказываний Ларионова о новых задачах искусства в театре 1913 – 1914 годов была снижена ироничными комментариями публикаторов манифеста. Журнал «Театр в карикатурах» любил потешаться над серьезными заявлениями футуристов, часто печатая эпиграммы на их открытия (например, под заголовком «В альбом М. Ф. Ларионову» был напечатан такой текст:

«Подпиши свою картину.  
Чтобы каждый видеть мог.  
Что рисуешь ты Ундину,  
А не валяный сапог»).

Тем не менее журнальные публикации футуристических текстов и даже снижающих пародий дают возможность составить картину того пути, по которому {9} шли великие русские художники к новым открытиям в театрально-декорационном искусстве и окончательно заявить: ничто из найденного человеческим разумом и художественной интуицией не пропадает в глуши лет. У Гончаровой и Ларионова их театральные амбиции были осуществлены сполна — они входят в число лучших театральных художников ХХ века. А категоричность высказываний сегодня воспринимается лишь как фон для их дальнейших серьезных поисков и результативного творческого труда.

### Около художественного мира Гримасы в искусстве[[1]](#endnote-2) К проэкту футуристического театра в Москве Проэкт театра[[2]](#endnote-3)

Футуристы объяснили нам проэкт своего театра так: футуристический театр предполагает в числе первых поставить две пьесы «Ba-da-pu» и «Футу» Лотова. Первая трагедия из современной жизни — вторая комедия. Декорация лучистая, сцена движущаяся и перемещающаяся в разные места зрительного зала[[3]](#endnote-4). Декорации так же находятся в движении и следуют за артистом, зрители лежат в середине зала в первом действии и находятся в сетке, под потолком, во втором[[4]](#endnote-5). В пьесе «Ba-da-pu» музыка и освещение играют большую роль, так как соответствуют вольным движениям танца.

Язык многих мест пьесы находится за пределами языка мыслей, являясь звукоподражанием свободным и выдуманным[[5]](#endnote-6). Плач и смех во второй пьесе становятся доминирующими и она является дикой пантомимой.

### Гримасы в искусстве К проэкту театра футуристов

(Снимки сделаны специально для журнала «Театр в карикатурах»)

Эскизы лучистых декораций Н. С. Гончаровой.

### Проэкт М. Ф. Ларионова для сцены в футуристическом театре к пьесе Лотова «Пыль улицы пыль»[[6]](#endnote-7)

Сцена представляет три-четыре и не более пяти следующих одна за другой картин. Причем в их взаимной комбинации возможны {10} два случая. Первый, когда одна картина, следуя за другой, реально дополняет одна другую, и в конечном результате, образуют одну цельную картину. Принцип реального разделения сцены на несколько сцен одной общей картины, на ея элементы[[7]](#endnote-8) и в результате — общее ощущение реального единства.

Другое дело единство психологическое — оно должно иметь иное построение и достигается другого рода эффектами.

Сцены также идут одна за другой, но задача их совершенно другая. Например, на первом плане модная гостиная и разговаривающие дамы (светские сплетни и злобы дня). За гостиной видна улица (движение, ея жизнь и музыка). Следующая сцена квартира любовника одной из дам (хозяйки), сидящей в гостиной. Действие происходит на всех трех сценах сразу; декорация просвечивает одна сквозь другую. В воздухе висит над всем общая музыка мыслей, являющаяся доминирующим мотивом сети мыслей. Хозяйка гостиной играет: мысли о любовнике, мысли о портнихе и салонный разговор. Ея любовник на следующей сцене играет: себя, мысли о портнихе и мысли о недостаче денег. (Любовь понимается и воспроизводится в чисто физиологической плоскости.) В промежутки врывается музыка улицы[[8]](#endnote-9). Слова и фразы сложныя. Они состоят из четырех элементов: элемент одной мысли, элемент встречной мысли, элемент тенденции автора в пьесе, элемент живого слова.

Так же составлены и фразы.

В отдельном либретто будут отпечатаны те слова, из которых составилось новое слово — театральное[[9]](#endnote-10).

Действие будет кончаться по оскуднении психологического момента, когда он будет изыгран до конца и наступит время придти второму моменту. Между ними устраивается антракт, в который дается отдых и зрителям и актерам. Следующее действие будет открываться новым психологическим моментом.

Смена же реальных декораций будет происходить при зрителе следующим образом: они будут двигаться с одной стороны и вытеснять в другую сторону старую декорацию. Происходить это будет не сразу, а постепенно, так что будут моменты, когда на сцене будут две тройных или четверных декорации, скрещенных между собой. И слова, говоримыя в это время, будут двойного содержания — скрещенного (их содержание из четырех элементов — будет помножено на 2). Постепенная замена декораций будет происходить так: сначала на одной стороне, скажем, гостиной, появится {11} кинематографически-рельефныя части следующей сцены и ворвутся в общую жизнь того, что уже происходит в гостиной.

За ними будет следовать реальная сцена с реальными людьми.

Одно время на сцене будут — реальная часть одной сцены, призрачная пластикофона и реальная — другой.

Затем вступит в свои права новая декорация и вытеснит постепенно старую и пластикофонную. Соответственно с этим и слова перестанут помножаться, а будут только четырех-элементныя или пятиэлементныя сложения.

### Наше праздничное интервью с футуристами[[10]](#endnote-11)

— «Вы футуристы?»

— «Да, мы футуристы».

— «Вы отрицаете футуризм?»

— «Да, мы отрицаем футуризм. Пусть он исчезнет с лица земли».

— «Но вы противоречите самим себе».

— «Да, наша задача противоречить самим себе».

— «Вы шарлатаны?»

— «Да, мы шарлатаны».

— «Вы бездарны?»

— «Да, мы бездарны».

— «С вами нельзя говорить?»

— «Да, наконец…»

— «Но ваши пожелания на год?»

— «Быть верными самим себе».

М. Ларионов  
И. Зданевич

Републикация, вступительная статья и комментарии  
**Юлии Гирбы**

## **{14}** «Милый лектор», он же — «современный маркиз де Сад» Николай Евреинов Театр и эшафот К вопросу о происхождении театра как публичного института

В творческом наследии Николая Евреинова лекция «Театр и эшафот» занимает особое положение. После серии эпатирующих выступлений 1910‑х годов, в которых «апология театральности» стала источником ядовитых инвектив в адрес современного театра, Евреинов отправился на поиски приемлемого объяснения происхождения театра. Сменив маску разудалого Арлекина на маску ученого и законника Доктора, он подошел к новой задаче с полной основательностью. Евреинов не только изучил огромную научную литературу по данному вопросу, но и предпринял фольклористическую экспедицию по России с целью изучения обрядового театра. Впрочем, «экспедиция», быть может, слишком сильное слово. Сам Евреинов выражался гораздо скромнее: «Игры, записанные мною в Дмитровском уезде Орловской губернии в лето 1914 г. в деревне Глодневке (гостя у Павла Петровича Кириченко) ст. Брасово Московской ж. д.»[[11]](#endnote-12). Не исключено, и что его путешествие (Константинополь, Афины, Египет, Смирна) весной 1914 года также было связано с новыми научными интересами. Благо места были для того весьма подходящие.

В результате кропотливой работы, в которой феноменальная усидчивость соединилась с непоседливой фантазией, в начале 20‑х годов Евреинов опубликовал цикл исследований на тему происхождения театра. Лекция «Театр и эшафот. К вопросу о происхождении театра как публичного института» по отношению ко всей этой группе текстов играет роль пратекста Многие положения, намеченные здесь, были впоследствии развернуты в таких книгах, как «Происхождение драмы. Первобытная трагедия: роль козла в истории ее возникновения» (Пг., 1921), «Происхождение трагедии. Фольклористический очерк» (Пг., 1921), «Первобытная драма германцев» (Пг., 1922), «Азазел и Дионис. О происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов» (Л., 1924).

Текст «Театр и эшафот» — это не столько научное исследование, сколько документ, свидетельствующий об умонастроениях и умозаключениях художников «серебряного века», находящихся за пределами «серебряного века». В конечном {15} счете, Николай Евреинов ведет речь о происхождении театра ХХ века и соответственно конструирует истоки театра как такового.

Специфика манифестов заключается в том, что их нельзя определять как ложные или истинные. Они не верифицируемы.

Дело только в их способности жить и оказывать влияние.

«Жестокость» здесь выводится за рамки моральных и психологических характеристик и утверждается как онтологическое свойство театра В художественно опосредованной форме выводы Евреинова была склонна подтвердить театральная практика: от Всеволода Мейерхольда, Александра Таирова и Евгения Вахтангова до опытов ФЭКСа и ОБЭРИУ.

Лекция «Театр и эшафот» стала не только приключением мысли, но и зачастую источником хлеба насущного.

Летом 1918 года, когда красный террор и голод делали Петроград все менее подходящим для жизни, Николай Евреинов разделил участь многих артистов, перекочевавших на Юг России в поисках лучшей доли. Он вернулся в Петроград только осенью 1920 года Двухлетние скитания до сих пор остаются наименее документированным периодом в жизни Евреинова, что не вполне объяснимо для евреиновского типа публичного поведения.

В Одессе, Киеве, Тифлисе, и без того традиционно театральных городах, пронесся вихрь сценической жизни.

Назовем лишь некоторые имена: О. Гзовская, Е. Рощина-Инсарова, Е. Жихарева, Э. Каминская, К. Юнг, Е. Гельцер, М. Мордкин, М. Фроман, Н. Плевицкая, Л. Собинов, А. Вертинский, Н. Балиев. Наведывался в Киев А. Кугель, присматриваясь, нельзя ли возродить здесь «Кривое зеркало». Приезжал и А. Таиров, подумывая о том, не перевезти ли сюда Камерный театр. «Качаловская группа» переезжала из города в город, словно выталкиваемая. Пространство, в котором бушевал этот вихрь, стремительно сужалось по мере «триумфального шествия советской власти».

В своем фельетоне «Как я стал куплетистом», опубликованном в киевском театральном журнале в конце октября 1918 года, Евреинов так живописал первые месяцы скитаний: «Когда я, живя в Сухуме, получил почти одновременно, известие о приглашении меня режиссером Александринского театра и письмо М‑ра Сайлера с предложением режиссуры в Соединенных Штатах (Indianapolis? — начальный пункт), я уложил свои вещи, захватил с собой тысячу рублей, мой последний “ресурс”, и прибыл в Феодосию… как раз к началу железнодорожной забастовки! Что делать: забастовка приняла затяжной характер, а средств к существованию, кроме растаявшей наполовину тысячи, не было никаких <…>

Мои режиссерские способности и познания тоже спасти меня не могли, в Феодосии не было в то время ни одного театра, нуждавшегося в работе режиссера-новатора.

Были со мной кой-какие материалы для лекций; но лекциями по философии и истории театра не разживешься в маленьком провинциальном городе! Дело ясное.

{16} И вот я вспомнил о своих песенках (“музыкальных гримасах”), которые я сочинял и исполнял лишь для “своих” и “домашних”. Не попробовать ли?

Сунулся к директору местного полуфарсового, полукинематографического театра. Встретил он меня с недоверием, однако познакомившись, дал мне дебют и я, что называется, восторжествовал над судьбой. Успех превзошел мои ожидания. Бумажник располнел и я вместе с ним. Посыпались предложения, явились импресарио. Отправился в турне и не раскаиваюсь, т. к. из одной Одессы за две недели выступлений вывез около 10 000 рублей»[[12]](#endnote-13).

То ли потому, что предложение из Александринского театра было не таким уж реальным, то ли велик оказался соблазн скитаний, но Евреинов, выбравшись из Феодосии, отнюдь не поспешил продолжить путь в сторону «Северной Пальмиры».

Впервые лекцию «Театр и эшафот» Н. Н. Евреинов прочел в Одессе 28 августа 1918 года под эгидой Южного театрального агентства Е. Гениса и П. Зенкевича[[13]](#endnote-14).

Рецензенты поведали о дискуссии, последовавшей за лекцией: «А потом завязались оживленные прения, в которых, вопреки закону и обычаю, — все оппоненты хором славословили милого лектора и не столько возражали, сколько высказывали свой “взгляд и нечто”. Кратко, изящно и весело говорил известный театральный писатель г. Миклашевский, превосходно определивший Н. Н. Евреинова, с шумным успехом выступил искусный полемист и прекрасный актер г. Озаровский, в своих едких, полных юмора контр-парадоксах защищавший от небрежных сентенций лектора великое значение для театра актера и драматурга, и указавший на истинный эшафот сцены — муки актерского творчества… В небольшой речи Л. М. Камышникова проводилась идея о назревшей необходимости создать не “театр для себя”, а народный “театр для всех”, способный пробудить в массе добрые чувства и героический дух экстаза… Несколько теплых слов посвятил дискуссии симпатичный актер А. Аркадьев, очевидно с точки зрения почтенного “общества защиты детей от жестокого обращения”… А потом говорили опереточные режиссеры, сионисты и бактериологи, словом, все, кого “раскачал” талантливый лектор и даже молчаливая касса на своем молчаливом языке показывала полный сбор»[[14]](#endnote-15).

Хотя автор и выступает в маске Доктора, беспардонный Арлекин то и дело толкает его руку. Один из благорасположенных рецензентов не преминул отметить, что «мысли его точно козел (косвенный виновник зарождения драмы, по Евреинову) скакали по тезисам программы лекции»[[15]](#endnote-16).

Евреиновские парадоксы вызвали скорее восхищение, чем согласие: «Все почти не были согласны с генетической теорией театра Евреинова. Все отрицали возникновение театра над флером темной эшафотной ночи. И в самом деле, отчего г. Евреинов отрицает его зарождение под радостными яркими солнечными лучами»[[16]](#endnote-17).

На фоне вполне прогрессистского обыкновения держать театр по ведомству «ярких солнечных лучей» и «радости жизни и любви» лектор фраппировал всех готовностью к погружению в «темную эшафотную ночь». Сколь ни было бы {17} это погружение модернистски-игровым, Евреинов оказался в известном смысле реалистом в понимании если не происхождения театра, то его возможностей.

Никакого сколь-нибудь долгосрочного контракта у Евреинова не было. Его поездка — именно скитания, время от времени принимающие форму турне.

После выступления в Одессе, имевшего несомненный успех. Южное театральное агентство заключило соглашение на выступления в Херсоне и Николаеве[[17]](#endnote-18). Кроме того, поступило предложение «от импресарио Разумного через уполномоченного г. Блаза прочесть лекцию “Театр и эшафот” в киевском Соловецком театре»[[18]](#endnote-19).

Но в отношении Киева инициативу перехватило Театрально-концертное бюро И. Белецкого. П. Зенкевич и Я. Разумный же взяли на себя выступления Евреинова в Керчи и Николаеве.

В Киев Евреинов прибыл 13 октября, а 18 октября в зале Купеческого собрания он прочел «эшафотную лекцию».

В беседе с журналистом из киевского театрального журнала «Зритель» Евреинов заметил: «И когда говорят, что я прихожу в театр с бомбой, то я говорю: не с лавровым же венком мне приходить в современный театр»[[19]](#endnote-20). Здесь артист, несколько лукавил Еще совсем недавно он с явным удовольствием принял книгу Василия Каменского («Книга о Евреинове». Пг., 1917), в которой он был увенчан и лавровым венком, и павлиньими перьями.

В Киеве его мрачные экскурсы в историю, заключающие в себе выводы на счет будущего, вызвали бурную реакцию. Самуил Марголин писал: «Я не сомневаюсь ни одной секунды, что если бы Евреинову пришла бы шальная мысль написать трактат о театре как об идее альтруизма, подвижничества, милосердия, мессианской веры в рай, то он нашел бы сам и, ясное дело, без какого бы то ни было труда, еще большее количество самых веских и неопровержимых фактов, низлагающих все доводы своей теории о происхождении театра как публичного института. Весь вопрос только в уклоне его парадоксального ума, в игре его острой мысли, в устремленности его театральных мечтаний. Сейчас… воскресает вдруг в его восприимчивом воображении — притягивает и манит к себе сладострастие эшафота. Во всяком случае, его лекция звучит как монолог садиста, какого-то современного маркиза де Сада, для которого Евангелие — плаха, а аналой — секира, отрубающая голову. Не верю, конечно, в искренность этого садизма, ибо иначе ни за что не поверил бы в юное и радостное его лицедейство в театре»[[20]](#endnote-21).

В том-то и дело, что даже для Марголина мысль о милосердии кажется «шальной», а «сладострастие эшафота» обладает несомненной реальностью. Евреинов, не убоявшись скандала, примерил репутацию «современного маркиза де Сада», оставаясь при этом «милым лектором», и тем ответил, быть может, неосознанным общим ожиданиям.

После лекции Евреинов дал в Киеве еще несколько «гастрольных вечеров», где представлял свои пьесы («Такая женщина», «Школа этуалей», «Степик и Манюрочка», «Веселая смерть»). Наибольший успех имели «Музыкальные гримасы», где артист остроумно пародировал современных композиторов и музыкантов. Апокалиптический экскурс в прошлое дополняла «комедия на разъезд».

{18} Многократно анонсировался спектакль по случаю торжественного приезда в Киев «союзников»: «В театре “Соловцова”, как мы уже сообщали, будут устроены “вечера бельгийской поэзии” в честь прибывающих в Киев союзников. В постановке Н. Н. Евреинова пойдет трехактная пьеса Метерлинка “Ариана и Синяя борода” с участием артистов и студии театра “Соловцова”. Роль Арианы исполнит В. Л. Юренева. Художница А. А. Экстер заканчивает макеты декораций для “Арианы”»[[21]](#endnote-22). Информации о премьере так и не последовало. Зато появилось сообщение о новом «союзническом» проекте: «Н. Н. Евреинов приглашен дирекцией Большого харьковского театра поставить ко дню прибытия союзников торжественный спектакль, в который войдет пьеса Метерлинка “Ариана и Синяя Борода”»[[22]](#endnote-23).

И действительно, харьковская газета «Волна» 19 декабря 1918 года сообщила о том, что «известный режиссер-новатор Н. Н. Евреинов в скором времени прибывает в Харьков. Он приглашен на ряд постановок новой дирекцией Большого театра»[[23]](#endnote-24). Вряд ли «ряд постановок» был осуществлен, потому что уже 18 января 1919 года режиссер вернулся в Одессу[[24]](#endnote-25). Н. Евреинов успел выехать из Харькова перед взятием города красными 5 февраля 1919 года. «Бельгийский спектакль» утратил свою актуальность. Достоверной информацией о том, выступил ли он там с лекцией, мы не располагаем.

Сообщение журнала «Бирюч Петроградских Государственных театров» о том, что «Н. Н. Евреинов прочитал ряд лекций в Феодосии, Керчи, Николаеве»[[25]](#endnote-26), отчасти подтверждает программа лекции, отпечатанная в Феодосии[[26]](#endnote-27).

Но еще более запутано движение Евреинова в сторону Кавказа.

Хроникер «Жизни искусства» 18 августа 1920 года сообщил следующее: «В середине 1919 года с лекцией “Театр как эшафот” появился в Тифлисе Н. Н. Евреинов. В Бакинском театре “Момус” Н. Н. Евреинов ставил свои небольшие пьесы с колоссальным успехом. Особенно была в моде пьеса Евреинова “Такая женщина”. В данное время Н. Н. Евреинов работает в Тифлисе»[[27]](#endnote-28). К сожалению, тифлисская пресса 1919 года не дает возможности проверить и конкретизировать эту информацию.

Достоверно лишь то, что значительную часть времени Евреинов провел в Сухуми в гостях у князя Александра Константиновича Шервашидзе (Чачба). Здесь при сухумском Артистическом обществе была организована многообразная театральная деятельность: читались лекции, ставились спектакли, в том числе «Вечер Козьмы Пруткова», «Степик и Манюрочка», «Школа этуалей» Н. Евреинова.

Вся эта театральная активность разворачивалась в специфической экзистенциальной атмосфере — существование на краю суши, на краю жизни и смерти.

Позже, Наталья Бутовская, жена князя Шервашидзе, уже из Парижа в письме от 8 апреля 1925 года вспоминала о тех сухумских сезонах: «Дорогой Сухум должен еще всех нас приютить и мы может быть выполним, помните, наше желание “компанией” умирать. Наша милая, очень нежно любимая Аничка [Анна Кашина, жена Евреинова. — *В. И*.], поймет в свою очередь сухумское Христос Воскресе — мы еще переживем его»[[28]](#endnote-29).

{19} 27 августа 1920 года тифлисская газета «Слово» сообщила: «Н. Н. Евреинов из Сухума через Тифлис и Владикавказ выехал в Москву и Петроград»[[29]](#endnote-30).

Его пребывание во Владикавказе было описано «на манжетах» начинающим литератором Михаилом Булгаковым:

«Евреинов приехал. В обыкновенном белом воротничке, проездом в Петербург.

Где-то на севере был такой город. Существует ли теперь? Писатель смеется; уверен, что существует. Но ехать до него долго: три года в теплушке. Целый вечер отдыхали мои глазыньки на белом воротничке. Целый вечер слушали рассказы о приключениях.

Братья писатели, в вашей судьбе…

Без денег сидел. Вещи украли…

<…> А на другой, последний вечер у Слезкина, в насквозь прокуренной гостиной, сидел за пианино Николай Николаевич. С железной стойкостью он вынес пытку осмотра Четыре поэта, поэтесса и художник (цех) сидели чинно и впивались глазами.

Евреинов находчивый человек:

— А вот “Музыкальные гримасы”.

<…> Через десять минут цех был приведен в состояние полнейшей негодности. Он уже не сидел, а лежал вповалку, взмахивая руками, и стонал…

Уехал человек с живыми глазами. Никаких гримас»[[30]](#endnote-31).

Резюме двухлетних скитаний появилось на страницах газеты «Жизнь искусства» от 9 сентября 1920 года:

«Вернувшийся на днях в Петербург режиссер и теоретик Н. Н. Евреинов жил последнее время в Сухуме, — столице автономной Абхазии, где лечился от туберкулеза, грозившего смертельным исходом.

Незадолго до своего отъезда Н. Н. получил через Батум приглашение из Лондона приехать в Англию для целого ряда постановок… Однако Н. Н. предпочел вернуться в Россию.

В бытность свою в Грузии и в Азербайджане, Евреинов пропагандировал русское искусство в целом ряде публичных лекций: “Театр будущего”, “Театр и эшафот”, “Искусство режиссера”, в Сухуме и в Тифлисе им был прочитан цикл лекций по философии театра, теории и истории сценического творчества Там же закончена новая большая пьеса “Самое главное”, трактующая излюбленную Евреиновым тему “театрализации жизни”. Пьеса имеет в виду, главным образом “пролетарскую аудиторию”»[[31]](#endnote-32).

Вывести «пропаганду русского искусства» из лекции «Театр и эшафот» мог либо неправдоподобно невинный журналист, либо уж совсем лукавый Арлекин. Характер сообщения позволяет предположить, что оно было если не написано, то продиктовано самим Н. Евреиновым.

Пройдя весь путь от Одессы до Сухуми, Евреинов в последний момент взял билет не на пароход, отплывающий в Константинополь, а на поезд, отбывающий в Москву, — вопрос об окончательном отъезде для него не был простым и самоочевидным. Осенью 1922 года Евреинов из Петрограда отправляется в Германию и Францию. По иронии судьбы он добровольно оказывается на {20} борту того самого парохода «Прейссен»[[32]](#endnote-33), на который Н. Бердяев, Н. Лосский, Л. Карсавин, Н. Лапшин и другие входили под конвоем ЧК. Для одних «Прейссен» значил пожизненное изгнание, для Евреинова — творческую командировку. Он ехал по приглашению «знаменитого Жака Копо… в парижский театр “Veiux Colombier” для ряда постановок в духе “Старинного театра”»[[33]](#endnote-34).

Уже в середине января 1923 года Евреинов вернулся в Петроград, чтобы окончательно покинуть Россию ровно через два года — 30 января 1925 года.

Несмотря на то, что многие положения лекции были развернуты в книгах, тема «Театр и эшафот» не отпускала Н. Евреинова. Уже в Париже на протяжении 20 – 40‑х годов он продолжал аккуратно складывать газетные вырезки в папки, на которых значилось «Театр и эшафот». В одну откладывал заметки о палаче, ставшем актером, публичной казни в Венгрии, статью А. Бенуа «Выставка кошмаров. О ритуальных танцах в Трокадеро»[[34]](#endnote-35). Обращает на себя внимание заметка Н. Чебышева об Антонене Арто («Ченчи» и «театр жестокости»), оставленная, впрочем, без особых комментариев.

В другую папку, датированную 6 декабря 1930‑го — 21 марта 1938 года, целенаправленно собирались материалы о театрализованных политических процессах в России: Бухарина — Рыкова, Тухачевского и др.[[35]](#endnote-36)

Но многолетний сбор материалов так и не привел к каким-либо результатам. Впрочем, тот факт, что в 30‑е годы Евреинов перепечатал лекцию и частично снабдил ее всевозможными op. cit. и ibid., говорит о желании ее опубликовать. Именно эта копия хранится в Российском Государственном архиве литературы и искусства[[36]](#endnote-37). Если сравнить публикуемый текст с тезисами, зафиксированными в вышеупомянутой программе выступления в Феодосии, хранящейся в Бахрушинском музее, то очевидно, что они совпадают во всех положениях[[37]](#endnote-38).

В исследовании С. Эйзенштейна «Искусство мизансцены» содержится пассаж, признаемся, надолго смутивший публикатора: «<…> вспоминаются неглубокие парадоксы Евреинова из книжки его “Театр и эшафот”…»[[38]](#endnote-39). Все поиски упоминаемой «книжки» не дали никаких результатов: ее не удалось обнаружить не только в российских библиотеках и книгохранилищах, но и в архивах, вплоть до Бахметьевского архива при Колумбийском университете, где хранится огромнейшая коллекция евреиновских документов. Если память не обманывает С. Эйзенштейна, то речь может идти об издании микроскопическим тиражом, возможно имевшем место во время скитаний Николая Евреинова по Югу России. Тот экземпляр, о котором пишет С. Эйзенштейн, он мог видеть в начале 20‑х годов при посещении Евреинова. Проследить же все перипетии судьбы замечательной библиотеки после смерти А. Кашиной-Евреиновой пока не представляется возможным.

При публикации сохранены орфография, пунктуация и характер подчеркивания автора. Евреинову принадлежат и постраничные примечания в тексте.

{21} Осенью 1917 года в Петербурге, мне довелось присутствовать при гнусной сцене самосуда наших Сенновских обывателей над одним мясником. Правда, его не били, не мучили, не терзали физически, но то, что с ним проделывали, было почти однозначуще: ему взвалили на плечи груды тухлого мяса, а на грудь привесили дощечку с надписью «Мародер», и в таком виде его, престарелого отца семейства, возили, стоя на извозчике, возили медленно, как по Сенной, так и по прилегающим к ней улицам, возили на показ всем обывателям. И обыватель густо толпился, чтобы насладиться этим мрачным зрелищем. Я никогда не забуду выражение глаз у некоторых из замеченных мною зрителей. О, это отнюдь не были просто «зеваки», невинные бездельники-зеваки! Это были, судя по пристальности горящих глаз, подлинные *драматические зрители*, т. е. сопереживающие некое действо ради наслаждения от такого сопереживания. Такой взор я встречал лишь у зрителей Народного Дома[[39]](#endnote-40) на представлениях «душераздирательных драм».

Аналогия между театром и эшафотом стала напрашиваться сама собой. Похоже! Сходственно! Действительно, пожалуй, можно сравнить одно с другим. Но… как учит французская пословица «comparaison n’est pas raison», т. е. мол сравнение еще не доказательство… И вот мне захотелось проверить [на]сколько эта аналогия, — а она, повторяю, была для меня налицо — мне захотелось проверить, [на]сколько она не случайного характера, т. е. имеет ли она прочные исторические корни. В результате такого желания я вновь взялся за проверку основ публичного театра и добыл данные, с которыми и поделюсь сегодня с вами.

Эти данные, как вы увидите, устанавливают несколько отличное отношение к публичному театру от такого, каким мы до сих пор располагали. «Театр-храм», «кафедра добродетели», «святое искусство», «облагораживающее влияние театра», — все эти и им подобные прекрасные слова о театре вдруг оказываются достаточно искусственными, неверными и даже немного смешными как только мы обратимся к театру с точки зрения интересов толпы, породившей этот вид развлечения, т. е. публичный театр.

Заметьте, товарищи, я буду говорить лишь о генезисе театра как *публичного* института. О театре в его чистом виде, о происхождении театра как формы некоего мировоззрения и мировосприятия, я сегодня говорить вовсе не буду, т. к. этот вопрос разрешен мною достаточно детально в целом ряде моих книг, которые {22} не желая повторяться здесь, я могу лишь предложить вниманию той части аудитории, которая с ними не знакома.

Итак, каково происхождение театра как *публичного* учреждения? Посмотрим, есть ли в самом деле родство и каково оно между театром и эшафотом, беря последнее понятие в широком смысле любого из видов публичного наказания.

Начало публичного (народного, общественного) театра восходит к обрядовым играм религиозного характера.

Такие игры у малокультурных народов являют, как известно, в синкретическом (т. е. сросшемся) состоянии элементы и песни, и пляски, и жесты, и слова, и собственно — драмы, т. е. действа в сценическом смысле этого понятия.

Драма, — как выражаются современные фольклористы, — лишь постепенно дифференцирует из синкретических игр. Момент полной ее дифференциации и есть, в сущности говоря, подлинное начало театра в общепринятом значении этого слова. Этот момент, однако достигается лишь с большим творческим трудом и при исключительно благоприятных условиях (климатических, экономических и др.) знаменуя собой уже высоко-отличный этап культуры.

В центре обрядовых игр, к которым генетически восходит театр, находится жертвенное животное, обычно — козел.

Так, начало древнегреческого театра связано, согласно преданию, с козлом, объедавшим и портившим виноградники некоего Икария. Последний в *наказание* заколол козла и принес его в жертву Дионису, богу-культуртрегеру виноградарства и виноделия. Заклание козла Икарием имело место среди друзей последнего, не преминувших как следует запить остатки *казненного животного*. Разгоряченные вином (а может быть и видом торжественно-пролитой крови!) гости легендарного хозяина и почитатели легендарного фракийского бога, начали плясать вокруг жертвенника (в будущем фемелы!) и воспевать козла, — эту зооморфическую эмблему Страждущего Бога, в качестве какового был почтен впоследствии Дионис.

Этот случайный праздник, столь удавшийся, стал скоро, благодаря повторности и оргиастической заразительности, всенародным для Греции.

В козлогласовании не замедлили со временем принять участие поэты милостью божией; дифирамбы для хора стали сочиняться уже на почве состязания; наконец, весь праздник получил {23} настолько определенный и вместе с тем монстративно-привлекательный ритуал, что мог даже стать предметом некоей антрепризы (Феспис и его баснословная повозка).

Как известно, само слово *трагедия* означает в переводе *козлогласование*. Дожив до времени Эсхила, Софокла и Эврипида, трагедия перестала быть козлогласованием, но не утратила, однако тот жертвенный характер праздника, который послужил началом ее развития: — фемелы осталась на виду у зрителей, и перед взорами их на сцене разыгрывалось *тоже* заклание, но уже не *тоже*, а подлинно драматическое для человеческого сердца: — заклание жизни человеческой, противоставшей Року.

Крещенный не огнем, не водой, а *кровью*, возникший не под знаком Милости, а под знаком Казни, древнегреческий театр естественно являл и должен был являть на сцене свойственные его природе *эшафотно-кровавые* ужасы. Не надо забывать к тому же, что религия бога Диониса, которого древние греки почли своим театром, есть религия *Страдающего* Бога! и свита Диониса есть свита менад, не знающих пощады в возмездие за грех!

У римлян, как и у греков, мы встречаем на заре их культуры, религиозно-обрядовые игры, равным образом, связанные в центре их с жертвенным козлом (Луперкалии)[[40]](#endnote-41). Однако этим играм не суждено было дозреть до дифференциации драмы в ее чистом виде: — Греция настолько опередила в культурно-сценическом отношении своего транс-Адриатического соседа, что когда последний оказался победителем в области военного соревнования, он уж был побежден в области соревнования сценического — греческий театр стал родоначальником театра «вечного города».

Приблизительно та же судьба затмения постигла и театр вечных странников — Израиля, имевший все задатки для возникновения из празднества Козлоотпущения (см. учение талмудистов о Иом-Кипуре и бесе Азазеле, зооморфической эмблемой, которого служил козел)[[41]](#endnote-42).

Жертвенное же животное, и опять-таки козел, как эмблема божества, стоит в центре древнейших обрядовых игр и у индусов, и у скандинавов, и у германцев, и у славян.

В частности в России, а еще в меньшей частности — в Белоруссии, еще недавно можно было наблюдать остатки древней Коляды, с козой как центральной «маской» (эмблемой бога Авсеня[[42]](#endnote-43)), которую «дед» (дзед — маска жреца) убивает на глазах у честного народа под песенные слова хора:

{24} «Вже бяре ён меч,  
Кабы козу сечь.  
Потекла юшка (т. е. *кровь*).  
С правого ушка» и т. д.

Равным образом и большинство других обрядовых игр нашей седой старины явно — «эшафотного» характера, как например, *сжигание* Масленицы, *утопление* Русалки (Х’рсалки) и др.

Не стану здесь входить в подробности наших древних обрядовых игр и в частности разбирать, поскольку у нас, в России проблема дифференциации драмы была близка в свое время к конечному разрешению, т. к. исследованию этого вопроса посвящен мой многолетний специальный труд («Русский Обрядовый Театр. Книга первая. — Ряженая коза и начало древнерусской трагедии»)[[43]](#endnote-44), к каковому (ныне готовящемуся к печати) я и отсылаю любознательного читателя с напутственным замечанием, что Россия некогда могла бы дожить до своих собственных Софоклов и Эврипидов, не заглуши ростки ее национальной языческой драмы ревнивое христианство.

Последнее, искореняя языческие обряды, искоренило в свое время и греческий театр, и римский в пору их баснословного расцвета, как публичное зрелище: ему ли было не совладать с теми ростками языческого театра, какие оно опасливо заметило у славян, покоряя их страны.

К X – XI веку своей эры христианство окончательно очистило Европу от «еллинской мерзости». От театра в его прежней махровой языческой форме не осталось и следа к тому времени!

Но может ли народ существовать без театра? Конечно не может! Театр, публичный театр — величайшая потребность мало-мальски развитого народа. Он не может остаться без театра! Скорее наступит светопредставление![[44]](#footnote-2) Никак не может! Не властен! Это свыше его сил!

И крещеный народ, начиная уже с X‑го века, обретает вновь свой театр, уже *свой* театр, *христианский театр*.

Каково же происхождение этого христианского театра?

{25} Да почти такое же, что и древнегреческого! т. е. происхождение из религиозно-обрядового действа, иначе говоря — из тех же «игр», в центре которых заклание агнца, правда символическое, но все же «заклание» и притом в длительно-зрелищной форме распятия. При этом причина этого жертвенного заклания та же, что и в культе Диониса: — криминальная. Жертва становится таковою не просто ради угождения Богу, но в наказание за грехи. Разница лишь в том, что козел грека Икария был подвергнут казни за свои собственные грехи. Агнец же у христиан наказывается во искупление чужих грехов. Агнец же вместе с тем это тот же козел (козлик), как это легко усматривается из следующего места Библии, трактующего о жертвоприношении на Пасху (Исход, гл. 12, 5): «Агнец у вас должен быть без порока, мужеского пола, однолетний; возьмите его от овец или от коз».

Культ вочеловечившегося Агнца, приносимого в жертву за грехи людские, разумеется, не мог ограничиться для прихожан одною церковною службою (псалмами, молитвами, слушанием Евангелия, да проповеди) — этого бы просто не позволил театральный инстинкт, присущий всем без исключения и всеконечно независимый от тех или иных религиозных убеждений. Тем более, когда в центре культа — Существо, легендарная жизнь, муки и смерть которого дают столько соблазнительных для публичного изображения (представления) моментов. Праздник «Цветоношения» (вербы), умовение ног, вынос плащаницы — все это само собой напрашивалось на некое «сценическое» воплощение, на некую драматическую монстрацию перед прихожанами и действительно стал [и] вскоре воплощаться в смысле таковой, сохранившись в церкви во всей своей традиционной театральности вплоть до наших дней.

Церковно-сценический опыт в этом отношении оказался настолько удачным в смысле притягательности в лоно христианства (в особенности унизительное умовение ног на глазах у всей «публики» и похороны жертвы Голгофы[[45]](#footnote-3)), что отцам церкви пришла, наконец, в голову благая мысль драматически обработать и вынести {26} некоторые из библейских сказаний на паперть храма и даже специально оборудовать для него хитро-задуманный театр.

Так возникают «литургическая драма» и мистерия.

Интересно отметить, что первая же литургическая драма оказалась на тему об *избиении младенцев* («Три волхва»), т. е. на самую жестокую тему, какую только можно себе представить, ибо здесь фигурируют не один палач, и не два, а сотни! число же жертв их составляет тысячи, да еще первенцев, да еще невинных!

В отношении происхождения мистерии, полезно заметить, что уже du-Méril в своей книге «Origines latines du Théatre moderne» сделал попытку истолковать все действие священной обедни как «литургическую мистерию, которой до настоящей драмы-мистерии не хватает лишь драматического намерения»[[46]](#footnote-4).

За намерением, как известно, дело не стало, и уже к XII‑му веку в Западной Европе возникает театр мистерий, главное место в котором отведено, само собой разумеется, *страстям* Господним, т. е. мучениям и крестной смерти Спасителя на эшафоте Голгофы. (Образовалось даже целое драматическое братство под названием «Confrérie de la Passion», просуществовавшее вплоть до XVI‑го века[[47]](#footnote-5)).

*Повешенный на кресте* — вот первоначальный герой средневекового публичного театра.

Возвращаясь далеко вспять, уместно припомнить, что еще древний Вавилон (*языческий* Вавилон!) был близок к подобному театру, т. е. театру мистерий с «Повешенным на кресте» как главным героем. «Во время равноденствия, — объясняет проф. Гуго Винклер в своем интереснейшем труде “Духовная культура Вавилона”, — в знаке Близнецов[[48]](#footnote-6) (яснейшее из созвездий {27} южного неба), *Крест*, был видим на вавилонском небе и с наступлением солнцестояния исчезал. Солнцестояние и полнолуние являются всегда *завершением* движения»[[49]](#endnote-45). Поэтому крест есть знак не только повышения, как это мы увидим ниже, но и *завершения*. «В древних рукописях он ставится вместо имени, чтобы показать, что написанному конец. Буква, которая в азбуке является последним знаком алфавита, есть *крест*, и она носит имя “завершения, конца”, т. е. tam, или по-вавилонскому произношению (принятому также и у евреев) — taw. Этому соответствует то, что *бога года, по мифу, в конце круговорота “вешают на кресте”*»[[50]](#endnote-46). «Подобно тому, как мифология, — продолжает Г. Винклер, — стремится сделать наглядным для понимания человека неученого возникновение богов, то есть миров; как эпос разъясняет ему происхождение эр, а историческая легенда — эпох и государств в их великой астральной мировой связи, — так и для праздников, для календаря было выработано такое же средство. Устраивались большие *процессии* или праздничные шествия и в них перед народом *разыгрывались* те небесные события, которые праздновались в этот день, — например, *смерть* и воскресение божества»[[51]](#endnote-47). Разнообразясь лишь внешними формами, одни и те же сюжеты встречаются в различные эпохи и в различных зонах культуры. «Таков, — по мнению Г. Винклера, — немецкий театр марионеток “Kasperlespiel”, где злой (черный) хочет *повесить* (крест) доброго (светлого), но последний вешает его самого. Это то же, что еврейское Purimspiel, праздничное представление легенды Пурим из книги “Эсфирь”»[[52]](#endnote-48), где в именах действующих лиц Г. Винклер легко раскрывает их происхождение: «Мардохай (Мардук); Гаман есть имя *преисподнего божества* Сузы, где разыгрывается действие; Эсфирь — Иштар, царица неба»[[53]](#endnote-49).

(Конечно, это случайность, но случайность знаменательная: — первой пьесой, разыгранной на Руси в основанной царем Алексеем Михайловичем в 1672 г. «комедийной хоромине», оказалось как раз «действо из книги Есфирь», где «злой» хочет *повесить* «доброго» на виселице, но последний вешает его самого; начало Русского театра, над которым мистикам стоит призадуматься!)

{28} Но возвратимся к средневековому театру Западной Европы через чертов мост ассоциаций с только что произнесенным именем *преисподнего божества*.

Изображение под религиозным соусом страстей эшафотного характера (бичевание, вешанье на кресте и прочее) так пришлось по вкусу средневековой публике, что вскоре стали ублажать ее с благословением отцов церкви, не только представлением мук Христа, но также и грешников в аду. Герои-палачи последнего, т. е. *черти* безраздельно завоевали симпатии тогдашних театральных зрителей.

*Ад как грандиозный эшафот, чреватый изощренными мучениями*, привлекал к себе все умы и сердца средневековья, не исключая гениев, вроде Данте Алигьери. Его «Божественная Комедия» (заметьте — *комедия*!) максимально прекрасна и содержательна как раз в части, представляющей *Ад* со всеми видами адских мучений.

«Ад» Данте (XIII век!) интересен для нас не только в смысле общего показателя вкусов тогдашнего общества, но и в отношении одной частности, сыгравшей в истории нашего театра громадную роль: я говорю о дантовском *чертике Aleqim’е* — прототипе Арлекина, раздающего удары своей традиционной палкой, будущего, начиная с XVI‑го века героя Commedi’и dell’arte, просуществовавшего почти вплоть до XIX‑го века и имевшего такое колоссальное влияние на историю драматургии (Мольер, гр. Карло Гоцци и др.).

Таковы, в общем, исторические факты.

Таков генезис театра при ретроспективном подходе к последнему, подходе свободном от рутины наших историков театра, которые в области генезиса его, — я в этом убедился — все еще, выражаясь вульгарно, продолжают «танцевать от печки».

Но допустим, что мы вовсе не знаем истории, что ее факты и легенды погибли навсегда для человечества вместе с пожаром Александрийской библиотеки, что жертвенный козел как косвенный виновник возникновения драмы, не более как сон, ну словом, что нас судьба забросила среди загадок безнадежно далеко от исторических путей театра как публичного института.

Тогда в нашем исследовании мы обратимся к детям и дикарям (как к взрослым детям), чтобы в их играх и в их психологии, раз нам «заказан» прямой путь музой Клио, найти хотя бы гипотетическое разрешение вопроса — *каковы данные, из* {29} *коих возникает общественный театр в младенческую эру человечества*.

Эти данные (увы для гуманистов) одинаково жестокого свойства.

Кто наблюдал внимательно и долго за детскими играми, тот знает, что для ребенка нет такой игрушки, которую ему, в конце концов, не захотелось бы изломать, искромсать, сокрушить, испортить. Игра кошки с мышкой — вот что представляет собой по большей части игра ребенка с куклой. Оторвать голову, руку, ногу, распотрошить и посмотреть, что там внутри, поставить в угол, на колени, оттаскать за волосы, надавать тумаков, наказать розгами или шлепками — вот моменты излюбленные у ребенка в обращении с куклой. Это лишь наивные мамаши полагают, что их ребята ангелочки, а игрушки ломаются из-за непрочности материала. Мудрый А. М. Ремизов в целом ряде своих произведений показал нам воочию лик этих «ангелочков».

Мучить котят и щенят, — да есть ли высшее развлеченье для ребенка, чем подобная «игра»!

И кто герой толпы мальчишек? «Сорви-голова», которому нипочем намять бока хоть целой дюжине, у которого кулачишко «смертью воняет», который «спуску» не даст, малый «не промах» и т. п. словом *ухарь* — *палач* да и только (Суриков и Кропивницкий).

И какие же любимые игры у таких «сорванцов» и приспешников их? Игра в «солдаты», в «разбойники», в «краснокожих индейцев», игра в пятнашки, снежки, в жгуты и т. п., словом игры, где что ни шаг, то битье в том или другом виде, битье, где все хотят быть «палачами», все время рискуя стать «жертвами». И уличные мальчишки в этом отношении нисколько не разнятся от царских детей: это «в крови» тех и других. (Когда, например, император Александр I‑му было семь лет, а его брату Константину — пять, они, как известно, придумали однажды «веселую игру, состоящую в том, чтобы шлепать друг друга по голому телу. И… были очень счастливы»[[54]](#endnote-50) заключает Лев Толстой, приведший этот в своем роде исторический факт в «Посмертных записках старца Федора Кузмича»).

Когда ребята подрастают в деревне, чуждые искусственного воспитания гувернанток, «эшафотная изюминка» их игр заставляет последнее перебродить в нечто уж совсем близкое, по своему характеру, к публичному театру.

{30} Каковы подобные игры — игры уже взрослых парней и девок, — можно узнать незнакомому с деревней из любого этнографического сборника, уделяющего место народным забавам. «Jeu de mains-jeu des vilains»[[55]](#endnote-51) говорилось в старину, подразумевая под «vilains»-виланами, простой народ. Я не буду вдаваться в описание подобных игр, как «Редьку садят», где играющие рискуют вывихнуть друг другу руки, или «Блины», где под выражением «печь блины» подразумеваются удары лопатой по спине, или «Лошадь», где с девушкой, изображающей лошадь, обращаются словно в насмешку над Обществом покровительства животным. Я просто замечу, и этого, пожалуй, достаточно, что приблизительно 15 % наших русских песен воспевают плетку на всевозможные лады.

Наши народные игры как бы предопределяют уже тот репертуар «настоящего театра», к которому должен тяготеть вкус народной массы.

И действительно, те *первые* драмы и комедии, какие мы встречаем облюбованными и представляемыми у наших крестьян и солдат, как нельзя более убеждают в *эшафотной закваске* театра как публичного «площадного» учреждения.

«Царь Максемьян», «Шайка разбойников», «Шлюпка», «Барин» и «Ездок и коневал или Конь»[[56]](#footnote-7) — вот любимые, ходовые, первые и пока единственные пьесы (*настоящие* пьесы!) у наших крестьян и солдат, еще недавно разыгрывавшиеся по деревням нашего Севера, да изредка в казармах, пьесы почти современные, кстати сказать, хоть и заимствованные в своей форме и тексте, исчужа (навеянные «господским» театром, со стихотворными вставками из Державина, Лермонтова и др.), но вместе с тем совершенно свои, «мужицкие», «неграмотные», примитивные до умиления, пьесы, автором которых в целом может быть смело назван *Сам Народ*, скомпоновавший их, взлелеявший ритуал их представления и твердо, казалось бы, установивший характер (стиль) их исполнения.

Что же это за пьесы, первые *любимые* пьесы нашего народа?

К рассмотрению этих высоко-поучительных произведений народного творчества я и обращусь во второй части своей лекции.

{31} «Царь Максемьян» начинается заявлением жестокого деспота, что он явился перед «почтеннейшими господами» (т. е. перед публикой)

«Судить и казнить непокорного  
И непослушного сына Адольфа».

Максемьян хочет склонить сына в языческую веру. Адольфа на это не согласен и потому должен быть казнен! В этом «главная» завязка и «интерес» драмы, естественно распадающейся, хоть и смешанно, на три основных части: 1) приготовление к казни, 2) казнь и 3) погребение.

Согласно таковой «завязке» и таковому «интересу» этой драмы среди действующих лиц ее на первом месте после Максимьяна «палач Брамбеус», потом «кузнец, заковывающий в кандалы», «затюремный сторож», «Смерть», «доктор с саблей» и, наконец, «гробокопатели», которые предают после казни земле тело, «чтобы оно не тлело».

Палач Брамбеус заявляет, что он желает «пить, гулять и веселиться». Этого достаточно, чтобы Царь Максемьян повелел скороходу открыть

«… трактиры и погреба,

И все питейные дома *в честь палача* Брамбеуса».

Палач Брамбеус, довольный таким распоряжением и желая сразу же завоевать симпатии публики, обращается к ней с трогательным нравоучением:

«Вот, почтеннейшие господа!  
Какая палачу Брамбеусу честь.  
Где палач идет, там и водочку пьет.  
Где побывает, там и выпивает»[[57]](#endnote-52).

По другому варианту «Царя Максемьяна», палач, получив стакан водки, «пьет и плещет из стакана в публику», говоря опять-таки надо полагать из желания понравиться ей еще больше:

«Сам пью и людей потчую (Пьет)  
Где палач ни ходит  
Где ни гуляет,  
Но своего дела все не забывает»[[58]](#endnote-53)

Не забывает «своего дела» и Максемьян, который, по здравом рассуждении, и есть, в сущности говоря, обер-профос настоящей {32} драмы, окруженный лишь помощниками в лице Брамбеуса, Аники-воина, Смерти и доктора, метод лечения которого, кстати заметить, в истинно-палачевском духе, как это легко можно усмотреть из следующего отрывка:

Доктор:  
(ударяет первого старика) Старик, старик! Что у тебя болит?

Первый старик:  
(падает) Ой, ой! Что ты дерешься?  
Кто ты такой? … у меня болит голова.

Доктор:  
Твоя голова, обрить до гола  
Череп смять, мозгов убавить,  
А туда полуштоф с вином поставить…

Второй старик:  
… у меня пуза болит.

Доктор:  
Твоему пузу дать конфузу,  
Навозу в рот  
Ты будешь вечный урод…

Второй старик:  
У меня еще болят ноги.

Доктор:  
Твои ноги отрубить на пороге,  
Осиновы приставить, танцевать заставить…

Второй старик:  
У меня еще болит бок…

Доктор:  
(ударяет его саблей) Да, врешь, старый черт[[59]](#endnote-54).

После этого палач, то бишь доктор, уходит. И в самом деле, что ему еще делать на сцене после удара саблей по больному старику![[60]](#endnote-55) Эффектнее жеста «на уход» сам Шекспир не придумал бы! *Врачеванье саблей*! — Поистине до этого можно додуматься лишь при путанице эшафота с театром!

В таком же духе (эшафотном духе) и другие произведения нашей театральной деревенщины.

Так пьеса «Шлюпка» начинается со следующего песенного заявления «разбойников», которым «актеры», их представляющие, надо думать сразу же хотят заинтриговать хорошо им знакомую «публику»:

«Нам за эфти за проказы  
Не минуть будет *плетей*.  
Дядя ходит по базару,  
Закупает невода;  
Таковы невода —  
*Ременные повода*.

{33} Как закатит раз пятнадцать,  
Тут запляшешь казачка,  
*Заорешь тут, как теленок*,  
Пуще Спасского дьячка»[[61]](#endnote-56).

Как острят и чем смешат публику в такой пьесе (см. вариант «Шайка разбойников») показывает, например, следующий диалог:

«Жид: (подбегает) Как тихо и спокойно? Моего батюшку повесили.

Атаман: (спрашивает Жида) За што его повесили?

Жид: За шею да за веревочку.

Атаман: Да, за каку его вину-то?

Жид: Да не за вину, а за шею, да за веревочку.

Атаман: В чем его повесили-то?

Жид: В синем кафтане»[[62]](#endnote-57).

Остроумие «Ездока и коневала» начинается с такого бесподобного обращения к публике:

«Здравствуйте, девицы перепилицы!  
Удалые добры-молодцы!  
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .  
Не надо-ле *кинуть крови — руды*  
Из подпольной дыры?»[[63]](#endnote-58)

После такого начала пьесы вполне понятен конец ее, в котором «ездок» заявляет, что

«Выбежал лакеишко  
Начал меня *бить*,  
Начал *колотить*  
. . . . . . . . . . . . . . .  
Не страми господского дому. (Занавес)»[[64]](#endnote-59)

Видеть «кровь-руду», казнь, наказание, битье и колотушки — можно сказать — первейшая из театральных потребностей едва культурной публики, воспитанной в зрелищных интересах своих, около лобного места.

В этом отношении особо показательна излюбленная нашим народом пьеса «Барин», которая начинается с *повальной «экзекуции»*; а именно: в избу, где назначено представление, вбегает ряженый «Конь» и хлещет публику «погонялкой». {34} Публика, спасаясь, становится на лавки, забирается на палати и таким образом расчищает место для действия[[65]](#endnote-60). Последнее состоит всеконечно в суде и расправе «барина» над провинившимися крестьянами.

«Нет ли у вас промежду собой прозеб каких?» — вопрошает барин собравшихся крестьян.

Все: Есть, есть.

Барин: Подходите, подходите!

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Проситель: На Парасковью прошу: по летам Парашка любит меня, а по зимам другого парня — Василья.

Барин: А подойди-ко, Парасковья, сюды…

Начинает допрос, после которого «барин» и «откупщик» советуются вслух, кого наказать: парня или девку. Признают виновной, например, девицу.

Барин говорит: Давай-ко, Парасковья, приваливайся-ко спиной-то!

Парасковья подчиняется решению суда и *подставляет спину*. Откупщик *наказывает ее плетью*[[66]](#endnote-61). За первым посетителем является другой, третий, снова суд и расправа и т. д.

Н. Е. Онучков в своем сборнике этих пьес («Северный народные драмы») отмечает, что в основание просьб к «барину» кладется обыкновенно какой-нибудь *действительно существующий в селе факт*, причем имя виновного, например, той же Парасковьи, есть не вымысел, а *настоящее имя* какой-нибудь девицы на селе. Таким образом пьеска «Барин» являет нам (хотя и в шуточной форме) настоящее лобное место для провинившейся в чем-либо части зрителей. Другими словами: *театр здесь является форменным эквивалентом эшафота*.

Вот в общей сложности каковы эмбрионы театра в нашей полукультурной России.

Легко представить себе, каковы они у настоящих *дикарей* тем, кто не знает из учебных пособий и всяких «путешествий», что наиболее распространенная форма дикарских общественных игр — пантомимный хоровод вокруг жарящегося на костре пленника.

Правда, миролюбивый дикарь кончает в эволюции своего миролюбия заменой человеческой жертвы животной, но все-таки {35} *жертвой*, кровной жертвой, опьяняюще стимулирующей к обрядовым играм вокруг них.

Уважение и даже любовь дикарей к тем или иным представителям животного царства не только не служит помехой к принесению их в жертву, а наоборот — служит настоящей причиной избрания именно данного многоуважаемого и вселюбимого животного центральной фигурой кроваво-обрядового торжества.

В этом отношении поучительно-показателен праздник медведя у племени Айно (Айну), древних владельцев Сахалина. Вот как описывает, между прочим, этот праздник И. К. Белецкий в своей статье «Поклонники медведя»: «В стороне от жилищ делают из зеленых ветвей сосны ширму, отделяющую священное место от греховного мира, завешивают ее спереди чистыми рогожами, освящают множеством комов и начинают убирать. Развешивают поверх рогожи блестящие полосы шерстяной и шелковой ткани, и к ним прикрепляют новые, сотканные из травы, котомки с жертвенным содержимым и древнее, хранимое племенем, оружие… Перед приготовленной таким образом ширмой вкапывают очищенный от коры столб с одним сучком и землю покрывают рогожами. Когда все приготовления сделаны, к назначенному дню на празднество собирается весь род. Медведя выпускают из клетки, мужчины бросаются на него и пеленают травяными полосами. Это первый акт священнодействия, заключаемый протяжным, многократным и однотонным криком всех присутствующих — молитвенными кличем. После этого спеленатого и разукрашенного зверя подводят к столбу и привязывают. Почетные представители рода садятся на рогожи около него и поднятием рук к лицу выражают ему свое высокопочитание. На сцену появляется шаман, который надевает на голову плетенку, представляющую собой венец, берет в руки длинную палку с махром комы на конце и, косясь на медведя, бормоча про себя заклинания, медленно помахивает своим импровизированным жезлом. Это длится с полчаса. Присутствующие хранят глубокое молчание, а сидящие на рогожах почетные старики смахивают с глаз предполагаемые слезы скорби или благоговения… Когда шаман оканчивает причитания и заклинания, из юрты выходит мальчик, одетый в яркий халат с капором на голове и с медной бляхой на груди. В течении нескольких минут он остается позади кончающего священнодействие шамана, вероятно в качестве чистого сердцем свидетеля. Медведь, нервируемый необычайной обстановкой, все время ворчит {36} и мечется… Перед ширмой появляется стрелок, снимает лук, вкладывает на тетиву стрелу и пускает ее в левый бок зверя под лопатку. Медведь падает и умирает. Если первая стрела цели не достигла, пускается вторая. Убитого медведя торжественно разоблачают, снятые с него украшения вешают на сук столба, к которому он привязан, а самого покойника кладут на брюхо с вытянутыми лапами и начинают оплакивать. Потом ему ставят к рылу разную пищу в чашах, в рот всовывают закуренную трубку, покрывают труп снятыми с ширмы полосками блестящей материи и кладут на спину одну из котомок с жертвенным содержанием. Медведь, оставаясь своим божественным духом в их душах, пошел к главному богу молиться за них. Но это путешествие требуется всего несколько минут, а затем с него сдирают шкуру и уничтожением у костров его святого мяса открывают празднество», пляшут и т. п.[[67]](#footnote-8) (da capo — жертвоприношение козла!).

Нужен длительный период эволюции, чтобы кроваво-варварская татуировка уступила место разрисовке искусственными красками или маске (как культурной выразительнице театрального начала); точно также, как нужны исключительно благоприятные местные условия и многолетняя история превозмогающего себя варварства для того, чтобы дикарский «театр» заменил, в конце концов, *настоящее* убийство *показным* и вылился бы в представление, подобное известному, например, среди вогулов, — представление настолько интересное по своей форме и содержанию, что им увлекался на старости лет даже наш великий Л. Толстой, не поленившийся описать его в своей книжке об искусстве: «Один большой вогул, другой маленький, оба одеты в оленьи шкуры, изображают — один самку оленя, другой — детеныша. Третий вогул изображает охотника с луком и на лыжах, четвертый голосом изображает птичку, предупреждающую оленя об опасности. Драма в том, что охотник бежит по следу оленьей матки с детенышем. Олени убегают со сцены и снова прибегают. Такое представление происходит в маленькой юрте. Охотник все ближе и ближе к преследуемым. Олененок измучен и жмется к {37} матери. Самка останавливается, чтоб передохнуть. Охотник догоняет и целится. В это время птичка пищит, извещая оленей об опасности. Олени убегают. Опять преследование, и опять охотник приближается, догоняет и пускает стрелу. Стрела попадает в детеныша. Детеныш не может бежать, жмется к матери, мать лижет ему рану. Охотник натягивает другую стрелу. Зрители… замирают и в публике слышатся тяжелые вздохи и даже плач»[[68]](#endnote-62).

Итак!

*Куда бы мы не обратились в поисках начала театра, — к истории, фольклору, психологии ребенка или этнографии, — везде мы наталкиваемся на явные или скрытые признаки эшафота, где палач и жертва (человек или животное) первые на заре искусства драмы определяют своим действом притягательность этого нового для толпы института — института, еще только в будущем имеющего стать театром*.

Подобного рода генезис театра нам представляется чрезмерно удивительным, если мы вспомним, что почти все *искусства*, синтезом которых является современный театр, имеют сами по себе большей частью кроваво-жестокое и даже чисто-эшафотное происхождение.

Так искусство *песни* возникает из молитвенного славословия вокруг кровавой жертвы. Отвлеченное же от религиозного обряда, искусство песни развивается, совершенствуясь и из публичного состязания, в котором побежденный присуждается к *казни*; так легенда о «Варгбургском турнире певцов» (типичная легенда новогодия, по признанию Г. Винклера, op. cit) повествует о состязании пяти певцов, в котором побежденного ожидает *виселица*.

Искусство *пляски* развивается у дикарей из военно-религиозных движений (маршей, прыжков, колоброда) вокруг казнимого пленника. В древней Греции оркестрика имеет началом соревнование на намасленном бурдюке, наполненном вином, причем неловкий рискует публично «сломать себе шею» или по меньшей мере, «расквасить нос». Танец, как публичное преодоление *головоломных* трудностей (акробатизм) рассматривается в качестве такового не только при возникновении нашего {38} балета, но и наших салонных танцев; бабушка историка С. Н. Шубинского сообщает, например, в его воспоминаниях о ней, что танцующих в ее время было немного, так как «менуэт был танец премудренный: поминутно то и дело или присядь или поклонись, и то осторожно, а иначе, пожалуй, или с кем-нибудь *лбом стукнешься* или *толкнешь в спину*; мало этого, береги свой хвост, чтоб его не оборвали, и смотри, чтобы самой не попасть в чужой хвост и не запутаться»[[69]](#endnote-63).

Искусство *музыки* зарождается вместе с установлением семи тонов, соответственно семи путям планет, которые при движении по зодиаку издают звуки (отсюда «гармония сфер» пифагорейцев) и пяти полутонов, причем *крест*, как знак диеза, т. е. *повышения* заимствован из языка мифологии, поучающей, что бога года в конце круговорота вешают на кресте (см. выше), тем самым *возвышая* его. Крест как оружие казни («*поднять* на крест») заимствован древневосточным судопроизводством как раз из данной мифологии[[70]](#endnote-64). К этому можно добавить, что первые музыкальные инструменты создаются из материала сакральных жертв (кожа на бубне шамана, флейта из человеческих костей и пр.) причем легенда связывает появление искуснейших из инструментов со смертной жертвой (тростниковая дудка, выросшая на месте невинно загубленного Иванушки и т. п.).

«Von den Weidenbüschen am Bach schnitten wir Ruten und machten aus ihnen Pfeifen»[[71]](#endnote-65), — об этом детском изобретении знают все, державшие в руках 1‑ую часть самоучителя немецкого языка B. Ney’а, раскрытую на страницах 88 – 89.

Искусству *грима* и *маскировки* предшествует эволюционно искусство мучительной татуировки насечками, нарезами и наколами.

То же самое можно сказать в отношении искусства *костюмировки*. Рядом с татуировкой тела — использование шкур и перьев *убитых* животных и птиц нарочно для костюмировки — варварство, против которого в наше время восстают и толстовцы, и йоги, и теософы, и прочие вегетарианцы!

Искусство *бутафории* начинается с орнаментики смертоносного оружия, собрания и выделки *кровавых* трофеев в виде скальпов, ожерелий из зубов врага и т. п.

Слов нет, — вся наша современная *культура* восходит генетически к эпохе *варварства* и само собой разумеется, {39} нет ничего удивительного в том, что и театр, как общественно-культурный институт не составляет в этом отношении исключения.

Замечательно лишь то, что в то время, как в других культурных институтах варварская наследственность составляет сравнительно редко исключение, в институте публичного театра (стоит лишь детально-аналитически подойти к его структуре) эта наследственность заявляет о себе кардинально, вызывает в нашей памяти досадно квиэтическое изречение «plus ça change, — plus c’est la même chose»[[72]](#endnote-66).

В самом деле, отказавшись в театре от существенного в нем, мы получаем в результате остов, мало чем отличающийся от эшафота, не менее притягательного, как известно, для толпы, чем театр.

Попробуем «элиминировать» театр до его сердцевины! Нужна ли музыка? Танец? Искусство актера или режиссура? Писанная пьеса (т. е. драматическая литература)? Красота, т. е. эстетичность? Логика (смысл произведения)? Остроумие? Костюмы? Грим?

Без всего этого театр может смело обойтись и легко зачастую обходится, оставаясь театром.

Что же получается в остатке, без чего понятие театра немыслимо? Нужно 1) место действия, специально оборудованное, 2) действо, показно и нарочито как зрелище являемое и 3) действующие лица, т. е. видимые исполнители действа.

Но это же самое является основным и для понятие эшафота, на котором происходит действо палача и его жертвы, не считая представителей правосудия и военного народа.

Однако возразят, быть может, что действо на подмостках театра и эшафота различны в своей сущности.

Никоим образом. Ибо прав Ф. Сологуб говоря, что нет других целей для драмы кроме любви и смерти и быть других не может.

Но эта тема (любви к человеку, к жизни) и есть как раз та тема эшафотного действа, которая привлекает к нему жестоких и сострадательных (я напираю на слово «сострадательных»), но совершенно равнодушных к эстетической орнаментике зрителей.

И, наконец, разве главные действующие лица в театре не те же: палач и его жертва?

{40} В трагедии для человека этим началом является Рок (Судьба), в комедии — это автор *бичующий* нравы (смех — Гоголь «Ревизор»), а в драме — это злодей или толпа, или сам себя казнящий. В конце концов, быть может, аналогия театра с эшафотом не только страшна, но и утешительна в своей закономерности!

«Отнять у драмы Немезиду (т. е. богиню кары-наказания) — говорит Ап. Григорьев — значит лишить ее души: Немезида также вечна, как вечны человеческие страсти. Таинственная ли мойра в трагедии древних, ясный ли разум в трагедиях Шекспира, блещущий ли смех в комедиях Аристофана и Гоголя — оно все тоже неизменное, строгое и вместе примиряющее правосудие, незнающее ни счастливых, ни несчастных развязок, но взамен их знающее развязки необходимые», — развязка на эшафоте страстей наших, добавил бы я. Прописная мораль «порок наказан — добродетель торжествует» была до самого последнего времени неизменной моралью как представления на подмостках театра, так и эшафота. «Суд театр, — говорит Шиллер в своем разборе театра как нравственного учреждения, — начинается там, где оканчивается сила светских законов. Если правосудие ослепляется золотом и утопает в море порока, если дерзость сильных смеется над его бессилием, а страх связывает людям руки и языки, театр берет меч и весы и поражает порок перед своим страшным судилищем»[[73]](#endnote-67).

Словом — аналогия между театром и эшафотом без всякого риска скомпрометировать ее, может быть углублена до последних пределов. Какие же выводы можно сделать из этой аналогии, имеющей, как мы видели, свое историко-психологическое объяснение? О, очень много выводов само собой разумеется. Наиболее же поучительным из них будет вывод, что театр, в сущности своего интереса для толпы лишь отчасти относится к области искусства и что только тот драматург или сценический деятель может рассчитывать на успех у «большинства публики» (т. е. у толпы), который памятует, что театр в своей притягательности, не только храм искусства, но и маскированный эшафот, как бы парадоксально это ни казалось на первый взгляд высоким и чистым сердцам жрецов Мельпомены.

Публикация, вступительный текст и примечания

**Владислава Иванова**

## **{45}** Театральные манифесты Николая Фореггера

Помимо старых фотографий, которые запечатлели группу девушек в сатиновых трусах, застывшую в непонятных композициях под названием «Танцы машин», от творчества Н. М. Фореггера до нас дошло полтора десятка его статей. Это теоретическое наследие, опубликованное в различных старых повременных театральных изданиях, заслуживает всяческого внимания историка сценического искусства. Во-первых, потому, что замечательным образом представляет все изгибы и метания творческой мысли самого Фореггера — режиссера, в 1922 – 1923 гг. относимого (пусть несправедливо!) критикой и публикой к первому ряду московского театрального мира, а ныне основательно забытого. Во-вторых, статьи эти написаны безусловно талантливым человеком, который — не будучи глубоким мыслителем — сумел, быть может, лучше и откровеннее других сформулировать некоторые важные проблемы развития зрелищного искусства начала 20‑х годов. И наконец, в‑третьих, — каждое сочинение Фореггера прочно укоренено в своем времени. Через его статьи проходят токи многих театральных дискуссий эпохи, находя в Фореггере заинтересованного оппонента, способного предложить собственный вариант ответа на обсуждаемые вопросы.

Предлагаемая вниманию читателя подборка скрытых и явных манифестов этого Дениса Давыдова вечной театральной кампании состоит из восьми статей, хронологически охватывающих период с 1917 по 1926 год. В них зафиксирована эволюция Фореггера от начала его творческой деятельности в качестве сотрудника журнала «Театр и искусство» до вступления на чисто балетмейстерское поприще. Большая часть публикуемых сочинений принадлежит поре цветения его театра, времени, когда имена Мейерхольда и Фореггера ставились одно за другим в перечне достижений нового сценического искусства.

В своих манифестах «восхитительный дилетант» (как назвал Фореггера П. Марков) не без блеска утверждает зрелищность главным божеством театра. Он профессионально влюблен в движение, во все, что служит на подмостках глазу. Отсюда проистекает его стремление к пластическому гротеску, который он формулирует как «иллогический реализм». Стоит назвать и еще один, быть может главный, источник фореггеровской теоретической мысли: площадной театр во всех его разнообразных формах. Театр, который призван развлекать, театр шумный, крикливый, яркий, напоенный суетой. Любовь к средневековым {46} шарлатанам и современным папиросникам явственно звучит в сочинениях Фореггера. Собственно, эта любовь — из книг вычитанная — и привела его в режиссуру.

Николай Михайлович Фореггер, барон фон Грейфентурн, очень гордился своим украинским происхождением. Он родился и вырос в Киеве, там же учился в университете; Украина приютила его и после краха знаменитого Мастфора. Фореггер обожал малороссийскую кухню; его знакомые по прошлой, московской, жизни с восхищением вспоминали те пиры, которые задавал им в Харькове и Киеве этот истинный патриот борщей и вареников. Он отыскивал старинные рецепты украинских блюд, точно знал, какой гетман на чем настаивал горилку и, вдохновенно дирижируя своей кухаркой Матреной Григорьевной Капустиной, добивался исключительных кулинарных эффектов.

Фореггер вообще был книжником и эрудитом. Он принадлежал к той плеяде академически образованных молодых людей, которую призвали в театр перемены, происшедшие в этом искусстве на рубеже веков. С возникновением в России режиссерского театра отечественному храму Мельпомены потребовались и новые служители культа. Театр стал местом приложения не только художнических, но и интеллектуальных усилий. О его природе, законах, происхождении и путях развития писали лучшие умы эпохи; периодическую печать захлестывали волны постоянных дискуссий на театральные темы. Поэтому очень часто штудии по истории драмы или сценического пространства, предпринимаемые студентами российских университетов для написания — выражаясь по-современному — дипломной работы, заканчивались их приходом в реальный мир театра Так С. Радлов сделался режиссером, а К. Державин и Б. Алперс — критиками и театроведами. Так пришел к театральной практике и Фореггер.

Свою карьеру он начал с сотрудничества с «Кривым зеркалом», для спектаклей которого делал эскизы костюмов под псевдонимом Фракас. Надо полагать, работа в театре под своим именем была еще для барона — как и для героя Готье — делом неблагообразным. А вот в журнале «Театр и искусство» он публикуется уже под своей родовой фамилией. Затем Фореггер заведует литературной частью в Камерном театре во время краткого пребывания оного в Петрограде в 1917 году. Культ пантомимы, выразительной пластики, царивший тогда в театре Таирова, произвел, по-видимому, на Фореггера огромное впечатление. С этого времени сценическое движение становится главным интересом будущего создателя легендарных «танцев машин».

Переехав вместе с Камерным театром в 1918 году в Москву, Фореггер организовывает в своей квартире сценическую площадку с залом на 40 зрителей, набирает по объявлению (на которое отреагировали, кстати, молодые Ильинский и Кторов) труппу и ставит фарс Табарена «Каракатака и Каракатакэ». Предприятие называлось «Театр Четырех Масок». А. М. Арго вспоминал, что этот спектакль производил странное впечатление — «народное действо без народа — зрителя, площадной балаган в закрытом камерном помещении — все это выглядело чем-то средним между снобистской затеей и театроведением, какой-то ученой лекцией на непристойную тему с подобающими цитатами»[[74]](#endnote-68). Действо явно принадлежало к дооктябрьским исканиям театральных энтузиастов {47} мейерхольдовского петербургского призыва. Голодной эпохе «военного коммунизма» оно явно не соответствовало и своей камерностью, и своим частнопредпринимательским характером. Долго «Театр Четырех Масок» не протянул.

Вскоре Фореггер начинает преподавать сценическое движение в Пролеткульте, параллельно организовывая при Доме печати Театр «Московский Балаган» (позже — «Карнавал Комедиантов»), где ставит с бывшими и будущими актерами Мейерхольда крыловского «Трумфа» и интермедии Сервантеса в духе «новомодных» цирковых комедий. В этих начинаниях проблемы выразительной пластики и трюка как агрессивного и самодостаточного элемента театрального спектакля отчетливо выходят на первый план, во многом затмевая реконструктивистские задачи оживления традиций великих театральных эпох.

Следующий виток режиссерская карьера Фореггера начала в 1921 году, когда лишенный Театра РСФСР‑1‑го Мейерхольд организует свои Мастерские. В недрах ГВЫТМа — в качестве независимой и самостоятельной студии — возникает Мастерская Фореггера. В марте того же года она получает право давать публичные представления, и на театральной карте Москвы появляется еще одно очень привлекательное место — Мастфор.

В своем новом театре Фореггер — говоря словами П. А. Маркова — «… ловким акробатическим прыжком освободился от наследия прошлого и провозгласил современный театр улицы, театр современного города, мюзик-холл в пролетарском убранстве…»[[75]](#endnote-69). Конечно, сей головокружительный кульбит был во многом иллюзионистским трюком — сменилась лексика его статей и движения его комедиантов по подмосткам, но из-под «американской» клетки модного эксцентризма продолжало выглядывать разноцветное трико средневекового шарлатана. Просто балаган получил название мюзик-холла, а его маски — советские атрибуты.

Мастфор завоевал популярность сатирическими и пародийными спектаклями. Поначалу пародировали то, что ближе, — своих коллег. Год сотрудничества с Таировым помог поставить действо «Фетра» («феноменальная трагедия»), в котором пародировались особая пластичность Камерного театра и его тогдашняя «аполитичность». Чеховское «Предложение» обрело в Мастфоре форму спектакля-митинга, откровенно кивавшего на «Зори» Мейерхольда. Особенно смешно удалось спародировать знаменитый эпизод с телеграммой о взятии Перекопа: когда героиня на сцене с пафосом кричала «Воловьи лужки — наши!» — клака в оркестре громко аплодировала, размахивала красными флагами и подхватывала «Наши! Ура!». По словам современника, в спектаклях Фореггера «… гимнастика и танцы на весьма рискованные сюжеты были перемешаны с умными памфлетами Так что весь спектакль в целом превращался в какой-то конгломерат цирка и варьете с привкусом эротики и… политики»[[76]](#endnote-70). Затем была попытка создания современного театра масок. Вместе с собственным поэтом Мастфора — В. З. Массом — Фореггер ставит злободневные обозрения, в которых действовали постоянные маски сего дня: торговка, коммунистка с портфелем (обеспокоенная темой свободной любви), интеллигент-мистик, поэт-имажинист, милиционер. С участием этих масок — помимо «парадов» и маленьких сценок в духе раннего Маяковского — была поставлена знаменитая {48} буффонада «Хорошее отношение к лошадям». Ее премьера состоялась в ночь под Новый, 1922 год. Оформляли спектакль С. Юткевич и С. Эйзенштейн.

Вторая часть «Хорошего отношения…» строилась как пародия на отечественный мюзик-холл и включала в себя множество эстрадных номеров, в том числе и танцев. Пластичные, тренированные актеры Мастфора лихо отплясывали модные фокстроты и шимми. Танцы эти пользовались таким успехом, что Фореггер задумал создать специальную хореографическую программу. Так родились «Танцы машин».

Несмотря на фурор сезона обозрений и танцевальных номеров, Фореггер решает сменить направление. Он пытается ставить «большие» спектакли: комедии, оперетты, экспрессионистские драмы. Но терпит на этом поприще неудачи. В январе 1924 года сгорело здание на Арбате, где помещался Мастфор. «Погибли все декорации и часть костюмов. Мастфор с танцевальными номерами уехал в гастрольную поездку по стране, выступал в Мюзик-холле “Аквариум”. Но судьбу театра предрешили неудачи предшествующего сезона, неясность … программы. Пожар лишь ускорил его конец…»[[77]](#endnote-71). Фореггер целиком посвящает себя хореографии. Ставит цикл «урбанистических» миниатюр, номер «Будбег» (бег конницы Буденного), сатирический «Твер-буль». Эта работа предопределила его будущность как режиссера и балетмейстера музыкального театра в Харькове, Киеве, Куйбышеве. Он пережил свой театр, свое переходное странное время — нэп, в которое так востребован оказался его талант фарсера и «мюзик-холльщика». Но осталась легенда. И сохранились ее манифесты.

### Вопросы формы в театре[[78]](#endnote-72)

#### I

1. Апологеты театра не обратили должного внимания на значение портальной рамы, отверстия, открывающего и скрывающего все чудеса. Даже при поднятии занавеса здесь остается некая незримая вуаль, всегда отделяющая зрителя от актера. Наш подход к театру в значительной мере зависит от нее и, доколе существование ее будет в непременной связи с бытием театра, все мечты о слиянии зрителя с актером, о «хоровом действии»[[79]](#endnote-73) будут литературными утопиями и сила театра будет в противоположении.

2. Пределы разделения и конец его нам неизвестны. Ни «повернуть вспять колеса истории» (Веселовский[[80]](#endnote-74)), ни ускорить его вращения не в наших силах. Нам остается подчиниться сущему и знать, что стремиться должно не к слиянию (которое невозможно), а к противоположению.

3. Когда философы театра пожелают открыть связь между актером и зрителем, то найдут вдохновение в сказании Гераклита {49} Эфесского[[81]](#endnote-75) о пути вверх и вниз, о море, несущем в небо свои светлые испарения, и о солнце — кривой ладье, обращенной своей кривизной к морю, питающем свое пламя искрами морского волнения и шлющем семена своего огня влаге морей.

4. Итак, зрительное отверстие устанавливает разделение, оно же дает познание единства. Наше восприятие актера, зрительное раньше других, подчиняется общим законам пластического восприятия, поэтому уместно вспомнить закон Гильденбранта[[82]](#endnote-76) о «считывании спереди назад». Наш глаз начинает свое ознакомление с предметом с точки, ближайшей к нему, и затем от нее распространяет внимание на глубже лежащие части, то есть как бы считывает предмет спереди назад.

5. «Незримая вуаль» указует нам границу, от которой такое «считывание» должно начаться; опущенный занавес дает глазу зрителя возможность приспособиться к установленной границе. Поэтому наиболее желательны и приятны занавесы чисто плоскостной живописной выразительности, без trompe l’oeil’ей[[83]](#endnote-77) и перспективных ухищрений, не задающие лишней работы пластическому воображению. Актер, обладающий достаточным могуществом сосредоточить на себе внимание зрителя, отвлекает его от вечного «memento»[[84]](#endnote-78) портальной рамы, зрение окончательно фиксируется на действии и открывается первая возможность к «созвучию разногласия» (Гераклит).

6. Просцениум приобретает весьма важное закономерное значение. Считывание, начинающееся с плоскости рамы, устанавливает известное расстояние, которое внимание зрителя поглощает перед восприятием действия. Всякое перемещение за черту, отмеченную считыванием, меняет степень внимания. Выход на просцениум приближает границу восприятия, концентрирует внимание, усиливает степень воздействия, значение актера пропорционально возрастает. Отсюда понятным кажется бессознательное стремление итальянских актеров к краю подмостков и связь значительности персонажей с расстоянием от зрителя.

7. Непонятной и нетеатральной является любовь некоторых деятелей театра пропускать актеров через партер. Такое шествие, начинаясь обыкновенно позади зрителя, заставляет его, оборачиваясь, менять по мере движения аккомодации глаза и наконец, по приходе актеров на сцену, отыскивать в течение некоторого времени прежнее взаимоотношение в пластическом восприятии. Этот скорее трюк, чем серьезное театральное воздействие, нарушает могущий {50} возникнуть контакт, уничтожает силу зрительного внимания и, надо надеяться, скоро будет забыт театральной практикой.

#### II

1. Значительность портала, как исхода театральных восприятий, подсказала мудрому пониманию старых зодчих деление сцены на планы и возникновение кулисных (арочных) декораций: a) меры считывания и пластических построений и b) меры планировки и построения театральных перемещений. Театральное действие раскрывается сразу по двум путям: пространственному и временному. Отсюда сосуществование тесно единенных композиций — плановой и тектонической.

2. Композиция плановая строится в горизонтальной плоскости и имеет целью воздействовать на зрителя комбинациями и усложнениями геометрических фигур. Таковы mise en scene commedia dell’arte, французская карусель XVII века, сложные танцы кордебалета и фигурные игры соколов. Обращаясь к примерам сродных искусств, автор указывает на планировки садов, площадей и вилл. И эти образцы застывших мер повелительно заставят вспомнить о великом «Primo Motore»[[85]](#endnote-79), извечно пламенящем театр.

3. Композиция тектоническая строится в плоскости вертикальной и подчиняется общим законам пластического построения. Таковы — композиция фронтонов, оперного благословения влюбленных.

Особое значение в театральных работах имеют построения четного и нечетного числа фигур. При четном: развитие свободно, спокойно, без акцентирования действия. Нечет приносит радость или тревогу, соединяет или разрушает, он побудитель интереса.

При нечетном построении, персонажи передают часть своего интереса и выразительности центральной фигуре, объединяющей их. Эта фигура подобна замковому камню в арке, она сдерживает и замыкает, отсюда ее значительность в данном месте и в данное время.

4. Ошибочным было бы отождествлять построения театра с построениями сродных пластических искусств. Так, архитектурную плановую композицию создает ряд объектов, размещенных в пространстве безотносительно ко времени; в театре же лишь один актер может начертить ее во времени и пространстве.

{51} Тектоническая композиция скульптуры устанавливает между зрителем и произведением лишь одно отношение и один путь считывания; театр имеет бесконечное число возможностей в одном объекте, неустанно меняющем планы считывания и формы компоновки.

Компоновка всегда имеет связь с какими-то заранее установленными отметами ее пути. Фигуры в метопе и фронтоне различны, как различны квадрат и треугольник. Построение должно отправляться от простейших и неизменных величин, чтобы самому стать точным и разнообразным. И это требование указания мер вызывает необходимость пунктов ориентировки.

### Мелодия, поза, жест[[86]](#endnote-80)

#### I

С тех пор как человек слышит биение своего сердца, ведущего его сквозь время к смерти, он знает, что такое ритм.

И он узнает все ритмы страстей, покоя, радости, ужаса. Он открывает ритм моря, ибо все великое таит в себе ритм, и, украсившись, словно пеной, яркими лентами, подражает бегу его волн, и тогда является театр.

Ритм заключается всегда в искусствах, верных времени, он основа их.

В искусствах пространственных его заменяет тектоника.

Театр подчинен ритму и тектонике. На строгой основе ритма возникают и развиваются чудесные цветы — мелодия.

Ритм по существу своему един; мелодии поэзии, прозы, музыки и театральной пластики — различны.

Мелодия, столь заметная в музыке и поэзии, менее слышна в прозе. Она открывается в первых, ее нужно открывать во второй. Мелодия театральной пластики разнообразна, сколь разнообразны виды театрального действия; она близка то музыке — танец, то поэзии — пантомима, то прозе — драма.

Мелодия пластическая открывается глазу, она может быть слышима через посредство зрения.

Это последовательный ряд закономерных движений, приведенных в порядок и связанных в единство оптического впечатления, вызывающий в зрителе чувство художественного произведения.

{52} Развиваясь на основе одного ритма, мелодии музыкальная и пластическая не должны и не могут совпадать.

Театру чуждо намерение превратить актера в аппарат для передачи музыкальной мелодии, но, с другой стороны, нельзя забывать единства ритма, связывающего их.

Скрипка и танцор — это два инструмента, согласованные друг с другом. Pas de deux — собственно, всегда трио. Найти пути и ключи этой сложной оркестровки пока возможно лишь эмпирически, отыскивая и ошибаясь.

Но недалеко то время, когда режиссеры будут разбирать пластические партитуры.

Действие пластической мелодии обусловливается ее: a) построением во времени, то есть раскрытием на фоне определенного ритма; b) гармоническим построением или согласованным переходом жестов и поз из одной формы в другую, так чтобы танец на кинематографической ленте показался орнаментальным фризом. «Toute mélodie est une série d’attitudes»[[87]](#endnote-81), — пишет Ж. д’Удин[[88]](#endnote-82). И наконец c) построением в силе и направлении жеста, связанного с теми чувствами, которые пластическая мелодия должна вызвать. В своем динамическом развитии мелодия открывает ритм более общий, заключающийся во всей пьесе, ритм тех страстей, какие драма должна выразить.

Получается странное волнение мелодии то возрастающей, то падающей, как бы пульсирующей с сердцем демона драмы, и чем сильней поражает нас драма, тем верней, значит, слились биения мелодии и сердца. Мелодия может на миг замереть и ее пластическая пауза не будет выключением действия, но концентрацией его, близкой иногда пафосу.

#### II

Мелодия рождается из позы. День, когда человек, яростный и радостный жизнью и силой тела, вознес солнцу окровавленный камень, не менее важен, чем день вздоха Сиринкс[[89]](#endnote-83), заключенной в тростник.

Иератический жест[[90]](#endnote-84) был певучей флейты и семиствольной свирели. Мы слышим гимн девушек Парфенонского Фриза[[91]](#endnote-85), не нуждаясь в раскрытых ртах ангелов Луки делла Робия[[92]](#endnote-86).

Поза есть всякое уравновешенное положение тела, уверенного в своей силе и влюбленного в свою жизнь; она определяется отношением {53} членов тела между собою и к формам ориентирования, то есть вертикалям и горизонталям, следовательно подчиняется общекомпозиционным законам. По отношению к ней верны будут известные нам принципы пластических построений: равновесие, противопоставление, золотое сечение, развертывание фигур в какой-либо геометрической схеме — треугольник, цилиндр и т. д.

Легкость и верность позы прежде всего зависит от равновесия. Столь чарующая невесомость акробата есть не что иное, как блестящее нахождение равновесия при всяком положении тела.

В отыскании равновесия главнейшее место занимает правильное отношение между головой и ступней, держащей на себе всю тяжесть тела. Это отношение замечено еще древними теоретиками (Леон Батиста Альберти[[93]](#endnote-87)).

Равновесие не предполагает скованности — чем сложнее поза, тем поразительнее равновесие.

Берниниевское «видение св. Терезы»[[94]](#endnote-88) уравновешено более дара Наксоской Никандры[[95]](#endnote-89).

Сценическое равновесие — один из наиболее сложных вопросов театральной гимнастики.

Актеры знают, что даже самая простая «естественная» походка или остановка на сцене вырабатывается путем долгой практики.

Пластическая ответственность актера явно сказывается в позе. Поза обнимает все: от положения корпуса до изгиба пальца и направления взора в ней ничто не должно быть лишним; иногда кончики пальцев могут сказать больше, чем самое выразительное лицо. Переход из одной позы в другую есть жест.

Всякое появление актера на сцене начинается позой. Поза — это как бы трамплин, с которого слетает пластическая мелодия.

Поза предшествует жесту; жест это оживление позы. Поза — это застывшая форма. Дух извлекает из нее жест. Поза статична, жест действенен. Жест — это поза во времени, поза — жест в пространстве.

Однако оба они равноценны в пластической мелодии, хотя в том или ином роде театрального действия меняют свое взаимоотношение.

В танце жест — связующий элемент ряда меняющихся поз — получает почти служебную роль. В драме жест — усилитель слова. «Жест предваряет слово» — писал аббат Ланг[[96]](#endnote-90). Жест ведет мелодию, поза ее оттеняет, в чередовании жестов и поз раскрывается сценическое действие.

{54} Поза определяется правилами Пластики и Театра, жест — Театра и Пластики; перестановка источников в данном случае крайне важна.

Для изучения позы актер должен обращаться к материалам иконографическим, в них он почерпнет и принципы, и богатство; заботливое повторение сокровищ поз, накопленных веками, создадут то «renaissance of the Greek Ideal»[[97]](#endnote-91), о котором мечтает мисс Иотс[[98]](#endnote-92).

Жест управляется законами, являющимися достоянием всецело Театра (направления, движения, последовательности), и лишь они могут научить актера, как вызвать в жесте истинную жизнь.

### Уличное[[99]](#endnote-93)

Поговорили и перестали. Вчера еще диспутировали, организовывали, горели, разгорались до благого и простого мата — и вдруг в погоне за иными пряниками позабыли.

Я говорю об агит-театре, точнее: о —

**РЕКЛАМ-АГИТ-ТЕАТРЕ**.

Необходимость служебных функций искусства вряд ли можно оспаривать.

Сомнительной фигурой будет тот, *кто делит на «подлое» и «возвышенное» и считает художником лишь изображающего «святые лики»*. Целые эпохи проходят под знаком служебных заданий искусству.

Что такое наша русская *иконопись, как не ИЗО «агит-пропа» православной церкви*. Историю плаката следовало бы начинать с истории мира. Змий с яблоком в пасти и фиговый листок — результат познания добра и зла — неплохие рекламные трюки, пользуемые и поныне.

Реклама лупанара[[100]](#endnote-94), евангелия, Людовика XIV, Магги в кубиках[[101]](#endnote-95) и Помгола[[102]](#endnote-96) — результат разных заказов одной фирме.

Примеры целесообразности и экономии. Один портретный плакат (гравюра) Ломбарта (XVII век) изображает Якова II[[103]](#endnote-97). По выходе последнего из моды, его физиономию стирают и гравируют лицо Кромвеля[[104]](#endnote-98). Ныне в клубах зачастую просвечивают, сквозь буквы лозунгов, белые лосины кого-то из Романовых, гордого своими ляжками.

{55} *В итоге разница между Литанией Beatissimae Mariae Virginae[[105]](#endnote-99) и вальсом-бостон «Лебона», посвященным пудре того же имени, лишь в рекламируем товаре*.

Взамен ряда терминов (агит, проп, религиоз и т. д.) станем называть Рекламой служебную функцию искусства, направленную на восхваление и популяризацию товара, каков бы ни был его сорт (вещь, личность, действие) и какое бы место ни занимал <он> в нынешней иерархии «возвышенных идей и презренных мелочей». С ростом рынка, потребителей — растет и «рекламное искусство». Величина популярности и спроса на товар пропорциональна его рекламе. Пример: распространенность креста — этого товарного знака христианства.

С изменением размеров меняется и место рекламного воздействия, взамен отдельных пунктов (храмы — бого-реклама, дворцы — царе-реклама) современная реклама пользует все места собрания и движения людских масс — улицу, вокзал, театр и так далее.

**СОВРЕМЕННОЕ РЕКЛАМНОЕ ИСКУССТВО  
ПРЕЖДЕ ВСЕГО  
УЛИЧНОЕ.**

Значение плаката и слова (ударные слова, лозунги, брошюры) в рекламе теперь несомненно. И у нас и в Европе закреплен целый ряд методов и видов привлечения внимания светом, краской, темой. Театру же у нас почти нет места в рекламе, хотя его возможности значительно сильнее. Быть может, этому виной недавние неудачи инсценированных поучений для детей младшего возраста о «вреде курения», «пользе труда», «зло от пьянства», или «любви к папе и маме» — почему-то названных «агит-пьесами» и «ревсатирами».

В основе реклам-пьес должен лежать ТРЮК, а не мораль из дешевого календаря. Единственные «от театра» — наши «Сандвичи»[[106]](#endnote-100) — вызывают только жалость к себе и никак не интерес к плакатам.

Реклам-театр — индустриален, он фабрика, выполняющая, точно и быстро, заказы. Надо думать, что скоро почувствуется *нужда* в

**КОНТОРЕ РЕКЛАМ-ТЕАТРА.**

{56} Взамен говорливой инициативной группы — аккуратность конторы, взамен «горения» — точный прейскурант с ценами на актера, автора, музыку и др. сортами, распределенными по длительности и разнообразию отделки, и правилами скидки. Опыт Америки и Германии дает богатый материал для создания точной и проверенной базы для начала работ.

**РЕКЛАМ-ТЕАТР**

выдвинет свой *метод игры* актера, и свою структуру, и *классификацию пьес*, и свою фабричную заготовку впрок частей и элементов постановки, и, словом, все, что будет включено в предисловие к «первому прейскуранту Реклам-Театра». МЕСТО ЗА НИМ.

### Авангардное искусство и мюзик-холл[[107]](#endnote-101)

1. В общем ходе культуры есть какие-то передовые отряды — даже не авангард; легкие, быстро возникающие и быстро гибнущие, как бы не оставляющие по себе следов.

Это — искусства, обращающиеся лишь к нашему внешнему восприятию, чувственные в широком смысле, не требующие для своего усвоения работы мысли.

Они легкими, но частыми ударами пробивают бреши в старых устоях привычек и норм, они подготовляют место для укрепления прочных и законченных масс, оформляющих эпоху в целом.

Таково фатовство — создающее костюм и внешний облик человека (над ним — дендизм, определяющий и переоценивающий принципы декоративной морали и метод повседневного мышления. Вспомним Байрона и Уайльда, а за ними стада разочарованных и эстетов). Таковы прикладные искусства в группе искусств изобразительных — выявляющие быт, нужды и обиход, дающие все внешние признаки стиля этой или иной эпохи, — такова музыка балов и публичных увеселений и, наконец, в области театра — эстрада, подмостки балаганов, мюзик-холл, варьете.

Я оставляю в стороне цирк — поскольку его задача — демонстрация, выявление достоинств и возможностей человеческого тела и спортивность, включая в первую группу эксцентриков, клоунов и всех, создающих законченный механизм зрелища, взамен голой демонстрации.

2. Это застрельщики атак, — вот почему жаждущие и творящие новые ценности внимательно изучают их, убежденные, что {57} только в них можно найти черты стиля современной эпохи. Недаром французы, более других ищущие четкого смысла слов и определений, знают лишь передовое, авангардное, и отсталое искусство, не группируя, как мы, на новое и старое, правое и левое.

И в то время, когда мощные волны искусства отражают уже определившуюся современность, эти «малые» искусства, подобно пене на гребнях волн, летят вперед, неся в своих брызгах аромат и вкус новых вод, которые должны омыть мир. В области искусства театра такую роль играет мюзик-холл. (Воспользуемся этим широким американским термином для объединения всех видов, перечисленных выше.)

Цирк показал актеру значение тела как инструмента гибкого, покорного и выразительного, научил его методам преодоления материала; мюзик-холл научит его творчеству, подходу к работе и свойствам образов современного театра, четкому их оформлению и темпу сценического действия.

3. Годы борьбы научили нас трезвой оценке возможностей, реальному учету сил.

Философия, этика, право и даже точные науки переоценивают аксиомы прошлого и спешно подводят новые контрфорсы.

Виднейшие ученые Германии отказались от срочного выполнения заказа фирмы Брокгауз и Эфрон ввиду полного переворота и переоценки всех терминов и понятий энциклопедии, всего 8 лет назад суммировавшей все достижения ума и культуры.

Человек становится хозяином, а не пришельцем мира, подчиняя его силы своей воле, твердо укрощая хаос неизученных энергий.

Города — центры развития человеческой мысли и воли, все крепнущие петли той сети, которой человек обвивает темную землю.

Города четкостью своих линий, ясностью своих звуков — убивают атавистическую жажду грез и мечтаний.

Природа-мать, — она иногда жалела и помогала подчинившимся ей.

Город-вождь, — стремительный, неумолимый к себе и безжалостный к другим, возносящий сильных и добивающий слабых.

В нем все должны быть внимательными и точными, чтобы не погибнуть в потоке машин. В нем нельзя видеть, как автомобиль врезывается в дом и дом валится на автомобиль, или вообразить «энное» число ног у бегущей лошади, потому что при всякой попытке {58} абстрактного теоретизирования самый реальный авто, переломав ребра мечтателю, подтвердит крепость колес и незыблемость дома, а кино пояснит, что всякая лошадь имеет всегда четыре ноги.

4. Искусство поняло реальность и вещественность окружающего нас. Оно изучает материалы и структуру вещей, созидая закономерно сконструированные ценности. Оно отрекается от местных особенностей и мелких черт и становится интернациональным.

Это не выдумка теоретиков, а отчетливое понимание требований эпохи. Пришедшие из Европы журналы ясно показали, что, несмотря на годы изолированности и различие условий, пути искусства Европы и России имели общее направление и скорость.

Поэтому бьет мимо цели осуждение американизма, рекламных методов и механизации действия в работах современных мастеров — как элементов, присущих лишь искусству капиталистических стран и поэтому, будто, чуждых современной России. Надо усвоить твердо, что уже нет мешанины классовых и национальных искусств, а есть общий интернациональный путь искусства.

Нет сомнения, что массы, включившие уанстеп в «наурскую» и в ряд других клубных танцев, пересыпавшие их перебоями чечетки и распевавшие частушки, «Ламцадрицу» и «Яблочко» с первых дней Революции, — вряд ли знали, что «па» их танцев является основным для всех современных танцев Европы и Америки, что синкопы их песен близки и негру, и американцу, что телеграфная лаконичность фраз и эксцентриум построения — свойственны не только частушкам, но и куплетам Европы и рекламам Америки.

5. Мюзик-холл, на протяжении всей истории театра, под разными именами, выявлял и утверждал зрелищную природу Искусства Театра.

Только жажда театрального зрелища как увеселения и отдыха дала возможность пронести бродячим труппам кудесников, шутов и проституток через темные времена упадка Рима и раннего средневековья заветы античного мира; она создала эту, вечно живущую цепь, связывающую представления шарлатанов с балаганными увеселениями, королевскими развлечениями, причудами бульварных театров, вокзалами[[108]](#endnote-102) эпохи Великой Французской Революции, нашими шантанами и варьете.

{59} Жажда театрального зрелища даже на надгробных плитах античного мира приветствовала, как на стеле некоего Семпрония Никострата[[109]](#endnote-103), чудовищные соединения всех видов увеселения — от игры на кифаре до публичного дома.

Она приказывала русскому послу при дворе Людовика XIV[[110]](#endnote-104) восхищаться арабом-вольтижером, работавшим после спектакля, данного Мольером. Она побуждала составлять афиши многочисленных «бараков»[[111]](#endnote-105), обещавших в один спектакль и пантомиму, и теленка о двух головах, и примерный бой на шпагах, и замечательную плясунью-цыганку, и дрессированных собак, самого маленького человека и самый большой огурец. Наконец, в наши дни ей обязаны своим возникновением фильмы, неустанно чередующие миллионы приключений и нелепостей, мюзик-холлы, примешивающие к звону бокалов и стуку тарелок пение Шаляпина, слона-математика, ноги Анны Павловой и чудеса «Короля электричества».

6. Пора, наконец, понять истину, твердимую последние десятки лет, что театр — прежде всего зрелище, пластическое кинетическое искусство, приемлющее литературу лишь постольку, поскольку она имеет служебный характер. Пора вспомнить, что в театре очень часто работали неумеющие читать и писать, но не было ни одного слепца.

Современный театр, вырабатывая в зрителе все более сознательную пассивность, постепенно отбрасывает чуждые ему наслоения моральной, философской, либо иной тенденции и стремится стать отдыхом и развлечением, выполняя побочные задания в плане основного.

Мы можем очень ценить Шекспира, стоящего на книжной полке, любить Мольера, как самого живого и подлинного автора XVII века, восхищаться Гоголем, но все они, даже эти величайшие мастера прошлого, не нужны современности такими, какими подносят их нам полные собрания сочинений.

Сжатость, а не расплывчатость речи, код и дельные точные слова, быстрота темпа, разнообразие и острота ощущений, действие, доведенное до преувеличенного правдоподобия, иллогический реализм в трактовке образов — вот требования современности к театральному искусству.

Неужели же мы, по примеру почтеннейших всех сортов и калибров, будем клеймить ту ветвь театра, которая давным-давно воплотила в жизнь многие из требований современности, кличками: {60} кабака, грязного и мелкого искусства, упадочно-буржуазно-капиталистически-империалистического продукта гниения закатывающейся Европы, ремесла, грешащего против Веры, Надежды, Любви и матери их Софии.

7. Мюзик-холл ясно и упорно выполняет свою задачу — приучать массы к новым темпам, образам, словам, навыкам восприятия и даже методам мышления. Я говорю, конечно, об идеальном мюзик-холле, каких немного во всем мире, а не о московских убогих «музик холяшках», где немытые с 1914 года двадцатые издания Вертинского, Сокольского, Кремер[[112]](#endnote-106) и др. скулят о теще, кокаинетках и духах; где потертые баритоны в потертых фраках поют о незабудках, девах и ручейках, где танцоры со взором кляч, вертящих жернов, изо дня в день, с эстрады на эстраду волочат неизменное танго или адажио. Это рестораны с прокатом актеров распивочно и на вынос, это тупо самодовольный, глубокий тыл искусства, но, разумеется, — вопреки вывеске — не мюзик-холл.

8. Мюзик-холл не признает предков, с радостью забывает вчерашний день, постоянно меняя свои имена, напоминающие о прошлом, и, в то время как другие искусства все еще зачастую топчутся в окрестностях эклектического эстетизма и вздохов о славе отцов, — считает свою эпоху, своих товарищей и свои пути самыми лучшими и верными.

Он весь в жизни сегодняшнего дня, находя в каждом новом дне достойное восхищения.

Кинематографу и мюзик-холлу суждено многому научить современный театр.

Мюзик-холл задолго до футуризма восхваляет красоту города и машин, учится у них, выявляя насущность механизации, порядка и точности в сценическом действии; до Бергсона[[113]](#endnote-107) открывает природу смешного в театре, творчеством Дебюро, братьев Ганлон Ли[[114]](#endnote-108) и гения наших дней Чарли Чаплина утверждая значение эксцентризма, экстравагантного абсурда, механической нелепости и иллогического реализма в комедии будущего.

Он первый понял величие небоскребов, радость ускоренной жизни, нашел музыку в перебоях моторов, поэзию в рекламе и кино. Он первый взамен рамолического дрыганья вальсов и полек указал на танцевальность нашей походки и красоту прочно свинченных пар.

{61} Он заставил музыку синкопой ответить на удары рычагов, стук пулеметов и треск мотоциклов, он создал кэк-уоки, рэг таймы, шимми, в нем много черпают и Дебюсси (кэк‑уок) и Стравинский (рэг тайм) и целая группа композиторов Франции (Сати, Орик, Мийо и др.).

Его восхищает шум улиц, и он нарушает спокойствие квинтетов «Джаз-Бандом» — барабанами, трещотками, клаксонами.

Он неугомонен; сегодня он заглушил рояль, завтра его сломает. Первые звуки нетемперированного строя наверно раздадутся в нем.

9. Мюзик-холл застрельщик, бросающийся напролом, не рассуждая, не теоретизируя, имел больше шансов ошибиться, чем победить.

Его достижения нечаянны, он весь в перебое сменяющихся впечатлений, где гениальная случайность вспыхивает вслед за рядом тривиальных пустот. Он развлекает, дает отдых уму; здесь возникает иллогический реализм; он самое вещественное и чувственное из искусств, захватывающее в сферу своего воздействия все пять чувств человека.

Нельзя предсказать дальнейший ход культуры, трудно предвидеть, окрепнет ли все растущее стремление к яркости, сжатости и многообразию театрального действия. Ясно одно, что все годы разрушения отживших ценностей и укрепления устоев новой культуры мюзик-холл будет давать отдых и веселить, вплетая в каламбуры шута призывы и указания.

### Реклам-тренир и Диверт-театр[[115]](#endnote-109) Отрывки

1. «Возвышенные идеалы и благоговейное внимание к наследию прошлого» — за этой фразой укрываются все жаждущие сохранить кабинет уединения в разрушаемом доме.

Тщетное желание.

Можно ли, когда перекраивается мир в масштабах, ранее не слыханных, когда Риман, Лобачевский, Эйнштейн лишают опоры столь абсолютные истины как «время» и «пространство», — цепляться за домашнее, за правду вчерашнего дня?

2. Перемена всего — от физики до объяснения в любви. Слова и понятия принимают новый смысл и цену, прежние выполняют {62} функции *Куропаткинских икон*[[116]](#endnote-110) в японскую войну — много надежд и мало пользы.

Иконостасы все еще уверены в своей добротности, жизнь их сметает, но они с непринужденностью свадебных генералов продолжают украшать мозги всех «порядочных и достойных доверия» двуногих обладателей труд-книжек и паспортов.

3. Все-таки иконостас в голове — и прилично, и солидно, и думать не надо; всякий бог на своем месте, а от нового только смятение в мыслях и обида.

4. Правда, с непривычки обид много.

Вчера с насмешечкой — «рабоче-крестьянский» (дескать, извините, что такие народились); сегодня — «рабоче-крестьянская власть»; вчера обзовешь «машиной» — обругаешь, сегодня — выходит, похвалил, радуются; вчера напишут в газетах «уличная пьеса» — значит дрянь, сегодня — «уличное искусство».

5. *Милостивые государи*, высуньте головки из-за иконостасов и попробуйте называть все своим именем. Вы в гимназии учили о Буало, он сказал: «Я зову кошку — кошкой», а вы свою кошку — называете тигром, а чужую — инфузорией; все равно никого не обманете.

Обидчивый сосед справа назовет Рекламное искусство безыдейной и грубой выдумкой одичалой России. Сосед слева — «типичным измышлением буржуазной идеологии», и все-таки Реклам-театр существует и в нем 3/4 всего современного театра.

6. Театр выполняет определенные функции, вне которых его бытие бесполезно. Его задания — деловые, вне прокатных штампов: «*благородного», «порнографического», «красивого», «правдивого»* и т. д., так как в деловом задании важен результат.

Примеры: Октав Мирбо в «Путешествии на автомобиле» указывает, что шантан (презренное и порнографическое) способствует увеличению народонаселения Германии. Наоборот, семейные неурядицы «Царя Эдипа» (возвышенное) — могут многих побудить к безбрачию.

Искусство театра имеет свое место и значение в жизни, но не растворяется в ней.

Театрализация подобна христианским добродетелям, их употребляют против ближних, но не для самобичевания.

Всякое производство нуждается в потребителе. Самые сокровенные дневники пишутся в расчете на читателя.

{63} 7. Все существующие классификации театральных произведений, как по форме (опера, балет, драма и т. д.), так и по содержанию (трагедия, комедия и т. д.), утратили свой смысл благодаря растворению основных видов в комбинированных. Разумнее деление по характеру основного задания.

Таковых три: 1) Реклама, 2) Тренировка и 3) Увеселение.

8. В первую группу войдут все произведения, имеющие своей целью достижение непосредственного, реального результата: интерес к товару, ознакомление с ним, подчинение и т. д.

9. Во вторую — произведения, преследующие задачи воспитания, тренировки и прививки того или иного миросозерцания, этических норм, эстетического критерия и т. д., как положительным (героический театр), так и отрицательным путем (комедия, буффонада), вне непосредственно осязаемых результатов во вне.

10. И наконец, в третью — произведения, выполняющие задания иного порядка. К сожалению, еще поныне популярное требование идеи в произведениях искусства, развития в нем той или иной мысли или чувства, «заражающих» зрителя, вызвало скептическое отношение к данной группе как к дефективному явлению либо отрицание Диверт-театра как искусства. Ни его история, ни его место и необходимость в современном искусстве доселе не выявлены с достаточной полнотой и отчетливостью. Эта группа принадлежит к разряду произведений, действующих физиологически, минуя мыслительные центры. Таковы военные марши — облегчающие походку, окраска стен и освещение — приводящие к той или иной реакции, физической и психической. Польза этих бесполезностей становится тем очевидней, чем точнее выяснено влияние звука, цвета, света и формы на организм человека и его деятельность.

11. Неудовлетворенность канонизированными типами театральных произведений приводит к изобилию комбинированных, и по форме и по содержанию. Это расползание чистых типов — свидетельство переходного периода и потребности в новых положениях. Новые методы работы, новые пути мышления и восприятия, новые формы выявления и обработки обязательны и автору, и постановщику, и актеру — всем, вплоть до машиниста. Театр, как и все в нашу эпоху, перестраивается сверху донизу. Старье нужно скорее уложить в архивы и создавать иные пьесы, иную игру. Правда, архив импонирует количеством, но все же лучше носить свою рубаху, чем сюртук с чужого плеча.

### **{64}** Пьеса. Сюжет. Трюк.[[117]](#endnote-111) Аксиома

Бесспорные — потому лишь выводы. Кому интересно, сам обдумает и тем лучше поймет, кому не интересно — подождем…

Новый постановщик изобретает и ставит, художник конструирует, один актер играет, сотни других то кривляются, то воют, то читают по старинке, то просто треплются по сцене, потому что — «нужно для домкома», наконец —

? пьеса?

— Раз есть театральные библиотеки, есть и пьесы. В результате:

спектакли

— Так ли?

В этом неудача ряда постановок. Одни опережают других, отставшие только вылезают из окопов, третьи лишь в пути к месту боя.

**ВРЕМЯ — РАССЫПАННОСТЬ АВАНГАРДА СМЕНИТЬ СЛИТЫМ СТРОЕМ АРМИИ, ПРОХОДЯЩЕЙ ЗАВОЕВАННУЮ СТРАНУ.**

Нужна команда, нужны приказы. Они уже раздаются:

Биомеханика.

Точность, простота, целесообразность.

*Учись у машины! производи! не акай*[[118]](#endnote-112)!!

Новый театр учился ходить, его часто подшибали, и все-таки он — *на ногах*.

«Для того, чтобы уметь плавать и т. д.». Слабые тонут, сильные приплывают к берегу.

Говорят: театр — механизм, организованность работы, спайка элементов, фактура спектакля и т. д.

Вот образец: пьесу пишет Сумбатов, играет актер Южин, декорации малюют по указу директора Сумбатова-Южина и т. д.

Ясен механизм, точна организация…

— Что же? — *Да здравствует Малый театр*?!

Наоборот: *тем хуже для него*.

{65} В политике мы учимся всему ценному, что есть у наших врагов.

*Новый театр научился*. Есть спектакль, где все точно, где крепко спаяны твердой рукой постановщика все элементы. Это первый клич победивших. Это —

Великодушный Рогоносец.

В великолепии стройки нового зрелища, законченности фактуры — незаметна даже пьеса.

Абсолютное торжество «*как*» перед «*что*».

Вчера на вопрос, «что такое театр?» либо много словоблудствовали, либо кратко произносили — «Э!..».

Сегодня есть пример, есть наука, есть театроведение, есть математика театра, нарождаются акусматики.

Нужны комментаторы, школы, учебники, работа каждого дня.

Остается — один

?

(вопрос).

— Где пьесы?

Ответ: в театральной библиотеке.

Драматурги скованы правилами старых учебников: увы.

Ни новая орфография, ни новый сюжет, ни новые мысли не делают пьесы для нового.

Нужна новая структура.

Из человеколюбия определим бесспорное.

Уже наметившееся.

Ad usu dramaturgiae[[119]](#endnote-113).

Прежде всего:

Автор *при* театре пишет для *определенных* актеров. Нет места пьесам вообще, которые — авось кому-нибудь пригодятся.

**Примеры для колеблющихся —** Мольер Шекспир Сумбатов Ростан и т. д.

{66} Излишне доказывать:

1. Мы — это *эпоха*, а не годы. Том, а не страница истории.

2. Перемена строя, права, быта — перемена культуры.

3. Эпоха влечет новое миропонимание, отличное от предшествующего. Человек иначе воспринимает и трактует события, отношения и так далее.

*Дальше*: (справляйтесь по соответствующим курсам) — каждая эпоха имеет свои правила драматургии — меняются сюжеты, структура, герои. — Трагическое вчера — сегодня смешит.

**Примеры:** Ср. Гросвиту[[120]](#endnote-114) и Мольера, Аристофана и Чехова.

Единство античной драмы и перемена мест. Захват времени в Елизаветинской драме, мелодраме и т. д.

Диалоги Гелетта и Шницлера и т. д.

Сюжет античных драм по неведению не использован Сабуровым[[121]](#endnote-115).

Рок и трагическая вина — фарсовые персонажи, роющиеся в семейных дрязгах, сюсюкающие святители мистерий с ангелом-хранителем в роли аэроплана, буффонные доктора Мольера, трагичные своей непонятностью, снотворные герои Шекспира, бесчисленные графы и князья всех наций и времен — все это оставим мирно покоиться на полках. Театральные библиотеки — для чтения.

Ставить их все равно что — из почтения к памяти дедушки — жечь сальную свечу, не включая электричества.

Лучше — ничего. Лучше неудачные, грубые, *но свои попытки*. Лучше ошибаться.

Итак повторим: перемена методов равно перемене сюжета + идеи + герои + классификации — п. Сюжет делим по признаку реакции зрителя. Это не психологическая канва и не развитие в действии основной идеи. Это — *сцепленный ряд реальных комбинаций и положений*, определяющий начало и конец пьесы, являющийся каркасом действия.

В противоположность прежнему драматическому характеру сюжета (мысль, слово, психология), современный сюжет *кинематографичен* (вещественность, пространство, время).

Возможны раздвоения и параллельные пути, обратные ходы и разрывы (синкопы) сюжета.

Начало и конец не равно завязке и развязке.

Чередование актов и сцен не должно быть в обязательной связи с психологической линией сюжета и нарастанием действия.

{67} ПРАВИЛА ЛЕССИНГА И БУАЛО АННУЛИРОВАНЫ ПРАВИЛАМИ АМЕРИКАНСКОГО МОНТАЖА.

Значительную роль в строении сюжета приобретают — иллогизм (несовпадение масштабов причины и следствия, повода и результатов, и т. д.) и контрастирование.

*Пафос и лирика* в пьесах наших дней покажутся или ходульными, или будничными, или враждебными.

Сюжет — каркас действия, а не история «переживания» одного героя. Героев может быть несколько, возможны смена и перемещение их.

И еще: сюжет развивают не только «действующие лица», но и действующие звери, предметы и т. д. Словом — «действующие вещи», одушевленные и неодушевленные, находящиеся на сценической площадке.

Отсюда: вещественность поводов и побуждений, осязаемость всех коллизий.

Иначе —

ТРЮК,  
как основа строения пьесы

(просьба не смешивать с фортелями).

Задача будущих драматургов — научиться изобретать стержневые трюки сюжета, трюки актов и отдельных сцен.

### Кое‑что по поводу моды[[122]](#endnote-116)

За лето эксцентризм и урбанизм одержали решительную победу. От рабочего Пролеткульта («Мудрец»)[[123]](#endnote-117) до буржуазного «Джимми» («Авантюра»)[[124]](#endnote-118) — все танцуют стэпы и шимми, кувыркаются и восхищаются костюмами, демонстрирующими всю яркость и добротность германских анилинов.

Все танцуют фокстрот, носят американские брюки с отворотами, большие роговые пенсне и ботинки «джимм», толкуют о небоскребах и машинах, ходят стадами на ковбойские детективные фильмы, знают Пирл Уайт[[125]](#endnote-119) и Чаплина. Это — «хороший тон».

Недаром — arbiter elegantiarum Москвы — Алексеев[[126]](#endnote-120) одобрил эксцентризм на своих подмостках. «Вечер эксцентрических {68} танцев» сменяется «вечером экстравагантных танцев», а последний «вечером американских танцев».

Итак — урбанизм, эксцентризм, «мюзик голизм» победили. Зима даст обильную жатву.

Можно ли радоваться?

Помню — два‑три года назад. Пессимисты пророчат: гибель культуры, оскудение творческих сил, борющихся за паек и лишний фунт картошки, превращение России в духовную колонию Европы. Получаются первые книги, фотографии, ноты «оттуда» — в них отражение многих наших мыслей, наши искания — оформленные и по-европейски приглаженные.

Напрасно брюзжание пессимистов.

«Идеи летают в воздухе».

Отсюда жажда скорее усвоить и применить открытые нами новые звуки, новые танцы, новые приемы игры, новые возможности слова. Отсюда — интерес и к дадаистам, и к экспрессионистам, к джаз-банду, к фокстротам…

Усталость за годы войны дает себя знать: хочется отдыха и смеха — радуют песенки, танцы, потешные и невероятные приключения.

Отсюда — любовь к мюзик-холлу, диверт-театру и американским комедиям, где много дерутся, бегают и вываливаются в тесте и краске.

Машина уже не враг, а друг и помощник. Она красива, ее нужно любить. Борьба за существование, борьба на фронте заставляют ценить свое тело, как машину, свою силу, ловкость и находчивость.

Отсюда опять Америка с ее невероятной техникой, масштабами и темпом города, отсюда интерес к драмам приключений, где герой побеждает все препятствия, отсюда призыв к «Красному Пинкертону».

Теперь — Европа близка.

Физкультура тесно вошла в сознание всех.

Усталость изжита.

А. Н. Толстой как-то сказал мне, что нигде в Европе он не видел такой физически красивой и здоровой толпы, как в Москве.

Изменение в быте, перемена восприятия.

Первые фильмы приключений были своего рода агитками. Они учили, как сила и находчивость помогают побеждать в борьбе.

{69} Современного зрителя другой интересует вопрос: за что борется герой? Узнав, что за ренту в банке или поцелуй курносой мисс при свете луны, благодушной как Борисов[[127]](#endnote-121) на эстраде, зритель уходит *неудовлетворенным*.

*Усвоена форма и стала ясна бессодержательность*.

Но когда творческая работа закончена, закреплены формы и методы, на сцену является мода.

Театр имеет своих модников. Известно, что когда художники изобретут и нарисуют наряды, портные закроят патроны, фабрики выпустят нужные ткани — тогда появляется новая мода.

Ныне, как говорят французы, «en vogue»[[128]](#endnote-122) американизм, эксцентризм и детектив. Легко можно определить «нормальный тип» модного спектакля.

Требуется сценарий посложнее, в несколько десятков картин. В зависимости от театра, сценарию либо придается социальный оттенок, либо вводится фарсовая интрига — обязательны «вставные номера».

В декорациях немножко конструкции, немножко ширмочек, ярко окрашенных, и обязательно буквы и надписи. Ставятся станки и лестницы.

В зависимости от достатков театра, устраиваются приборы, устанавливаются аппараты, зажигают фонари-люкс и транспаранты.

Костюмы поцветастей и понеудобней, с толщинками и на каркасах. Для пущей «американности» — материю разрисовывают в полоску, клеточку или шашки.

Необходимые персонажи: девица, оголенная ad libitum[[129]](#endnote-123), но в шелковых чулках, юноши в рыжих париках и клоунских костюмах и сыщик в кепи, кольт в руках и с трубкой.

Во время игры актеры, запыхавшись, бегают по лесенкам, по станкам, показывают знакомство с элементарной акробатикой и ни минуты не стоят на месте.

Современные режиссеры гордятся числом актерских увечий на репетициях, как индейцы скальпами.

Играет музыка и всеми мерами производится побольше шума. Кроме того, актеры выкрикивают текст пьесы, но его за музыкой, беготней и трюками разобрать нельзя.

Зритель удивляется, смеется, а дома недоумевает…

Весной мы слышали лозунг:

— Назад к Островскому![[130]](#endnote-124)

Летом: назад к эксцентризму и детективу.

{70} Пора перестать пятиться назад, надо стать серьезней и идти вперед к простоте, сдержанности и содержательности.

Постепенно работа режиссера превращается в механическое изобретение трюков «числом поболее, ценою подешевле», художник гордится, если он первый применил неиспользованные орудия пытки для актера. А актер тщетно стремится стать третьестепенным циркачом.

Пора опомниться.

Прошедшие годы *много дали работникам театра, научили овладению формой и темпом*, наметили новые методы игры, большие возможности для реклам и развлечения в театре, но когда все эти опыты приобретают *силу канонов*, становятся десятью заповедями грядущего театра, то получают они значение скорее… вредное.

Усиленное внимание к вопросу «как» заслонило значение «что».

Форма не выявляла содержания, но становилась ширмой, укрывающей его отсутствие.

\* \* \*

*Место содержанию*!

Пока мало об этом говорили, а если и говорили о содержании, выражающем запросы современности, то понимали его весьма наивно. Казалось, весь секрет в том, чтобы часть персонажей читала красные передовицы, а другая — белые; в конце — визитки стушевывались перед кожаными куртками и все кричали: ура!

Новый быт уже укрепился, новое мироощущение уже реальность.

Правда красных и глупость белых — *аксиома*. На очереди тысячи новых вопросов, все выдвигаемых жизнью и бытом.

Зритель жадно требует ответов на все волнующее его: нужны новые пьесы, пьесы и пьесы.

В них мы найдем не холодную риторику, а живую печаль и радость. Надо отказаться от привычного изобретения формы и прилаживания под нее пьесы, все равно какой — Шекспира, Островского, Чехова.

*Форма для содержания*.

Ее роль как можно ясней и проще открывать смысл произведения.

{71} «Максимум впечатления при минимуме средств», «европейские» и «американские» уроки не прошли даром. Они усвоены. Время взяться за свое, а не идти, по-дедовски держась за хвостик: вчера *французский*, сегодня — *американский*.

Европейский театр превращается в дорогую и яркую игрушку для пресыщенных бездельников. Неужели это и наш идеал?

Время стать *серьезней*.

Зритель ждет правды и ясности — очередь за работниками театра.

### «Не танец смерти, а танец жизни»![[131]](#endnote-125)

Выполнение танца требует определенной проработки тела. Если в театре некогда подымались споры о «никчемности» школы и техники перед трепетно-пламенным «нутром», то в искусстве танца значение твердой школы и высокой техники всегда являлось аксиомой. Характер школьной системы всегда определяется характером танцев данной эпохи. Верным будет и обратное утверждение, что характер танцев определяется характером школьной системы. Весьма часты примеры того, что одаренные танцовщицы пластической школы теряют всю свою легкость и певучесть в танце классическом, а классические — сушат и грубят танец первых, не имея сил передать ту музыкальную волнистость тела, ту «спиральность» пластического танца, которой он пленяет. Недаром такой исключительный постановщик, как М. Фокин, желая скрестить обе школы, пошел по пути стилизации, стремясь сухостью графического рисунка прикрыть дефекты классической школы.

Уже первые попытки наметить новые формы танца показывают неполноту танцевальной подготовки существующих школ. Признавая и пластику, и классический экзерсис нужными для проработки современного танцовщика, как элемент подсобный, наравне с акробатикой и спортом, пришлось в школьной работе установить и свою систему, систему театрально-физической тренировки — ТЕФИЗТРЕНАЖ. Попытаюсь в общих чертах наметить руководящие положения, которые лежат в основе этой системы.

Первое: тело танцора — инструмент, которым управляет воля исполнителя; и второе: считая тело танцовщика машиной, волевые импульсы — машинистом, можно сказать, что темперамент является горючей смесью для мотора. Эта сторона — сторона эмоциональной выразительности танца, психо-физической тренировки {72} танцовщика ошибочно упускалась из виду существующими школами, благодаря чему эмоциональная выразительность танца заменялась «темпераментом» — оскаленные зубы, выпученные глаза, пыхтение и т. д.

Схема тефизтренажных упражнений строится по двум направлениям: 1) исчерпывающая проработка тела (мускулатура); 2) проработка и повышение психо-физиологических возможностей танцовщика (контроль, волевые импульсы, рефлекторная возбудимость и т. д.). Обе группы не являются обособленными. В ходе работы они тесно сплетаются, создавая цепь заданий, от примитивных (подъем руки — механический, активный, пассивный и т. д.) до сложных (групповые построения). Школьная работа по «тефизтренажу» требует от учащихся сознательного и твердого уяснения смысла заданного упражнения. Механическое повторение и зубрежка — недопустимы.

Характер упражнений первой группы (техническая проработка тела) определяется следующими положениями:

1) Современный танец выявляет богатство и многообразие всего тела, а не виртуозность отдельных его частей (ног, рук и т. д.). Идет постепенная и равномерная проработка мускулов головы, шеи, корпуса, рук (отдельно — кисть, предплечье, плечо и т. д.) и ног. Особое внимание уделяется лопаткам — как выразителям эмоционального рисунка.

2) Сложное построение частей: постепенное соподчинение движений ног, рук, головы и т. д., при разности их рисунков.

3) Силовая сущность современного танца: активность, мускульная напряженность, выжимание, прыжки, упражнения с весом партнера.

4) Точность и четкость в передаче заданного упражнения: выявление характера (стиля) движения; рисунок каждого упражнения выполняется в ряде пластических фактур. Первоначально — работа в двух планах: упражнение твердое (акцентировка) и мягкое (пружинность тела).

Установлены четыре основные типа: а) схема движения — упрощенность, квадратизация рисунка, мускульная напряженность; б) округлость — волнистость движения (мускулатура ослабляется); в) спиральное движение — преувеличение волнистости (мускулатура развинчена) и г) изломанное движение — угловатость и вычурность, деформация схемы, чередование мускульной напряженности и расслабленности.

{73} Почти каждое упражнение первой группы уже имеет в себе элементы второй, то есть осуществляет и психо-физиологическую тренировку. Задача школы — выявить и развить ряд качеств, необходимых танцовщику. В обыденной жизни человек не ощущает своего тела, не улавливает тех или иных мускулов. Больше того, обывательская мудрость утверждает, что только при болезни чувствуешь свое тело. Танцовщик же должен всегда ощущать строй своего тела и отдавать себе отчет в каждом сокращении мышц. Отсюда на первом месте стоит: выработка умения контролировать свои движения, работа по координации упражнений отдельных частей тела.

Система тефизтренажа обладает уже довольно подробно разработанной азбукой упражнений. По записи учеников Московского Пролеткульта можно указать на 400 упражнений основных и такое же число (за 6 месяцев) упражнений, не повторяющихся в дальнейшем. В порядке работы обязательно чередование упражнений как по характеру, так и по месту проработки…

Это сжатое изложение, почти телефонограмма системы «тефизтренажа» все же указывает вехи, по которым ведется работа. Конечно, нельзя претендовать на полноту и законченность этой системы. Наш век — век ломки и опытов; мы расчищаем пути для новой культуры. И как протест против обветшалых правил, как необходимость новой, не похожей на старые, школы для актера и танцовщика — возникают системы биомеханики у Мейерхольда, «тефизтренажа» у Фореггера, и еще, и еще.

Будущий историк искусств назовет наши годы — годами пророчеств. Каждый день, и устно, и печатно, всяк кому не лень возвещает нам о том, каковы будут театр, танец и, вообще, искусство будущего. Скромность не позволяет мне увеличить кадры пророков, я не знаю завтрашних судеб и предпочитаю просто выполнять задания сегодняшнего дня. Работа современного постановщика танцев имеет скорее отрицательный, чем положительный характер. Он разрушает старые традиции, бьет по отжившим вкусам и «красивостям», стремится уловить новые чувства и новые темы, и лишь изредка, ошибаясь и падая, намечает новые формы своего искусства.

На столе делового человека всегда можно найти листок со словами: «Сегодня сделать»; такой «vade mecum»[[132]](#endnote-126) постановщика танцев гласил бы:

{74} 1) Изучение форм современного танца — в «Мюзик-холле» можно найти самую четкую и неожиданную технику. 2) Благородные принцы, добрые феи, злые колдуны и босоногие нимфы вряд ли убедительны. Нужны новые темы. 3) Музыка дает лишь ритмическую опору в танце. Шопен и барабанщик одинаково ценны. Стремление иллюстрировать музыку и преклонение перед композитором — неуместны. Карандаш постановщика прошелся по Шекспиру и Островскому — очередь за Скрябиным и Чайковским. 4) Жизнь диктует формы и темп движения. Скиф подражал кабану в присядке, боярышня — паве в «русской». Сегодня — точность и четкость машин, отчетливые линии улиц, темп их движения. 5) В современном танце необходимы простота и экономия средств. Полное отсутствие декоративности, вычуры. 6) Рабочий у станка, футболист в игре уже таят в себе очертания танца. Надо учиться их разглядеть.

Каждый новый день пополняет этот vade mecum. Мы вправе требовать боевой работы в области танца. Мы видим, как все сильнее вырисовывается значение движения в современном театре. Будущее — за танцем и кино. Но в то время как кино сказочно мчится вперед, танец — мирно дремлет в тени пачек Доброй Феи, положив под голову пластический бюстгальтер.

Музу танца эллины звали Терпсихорой — «развлекающей», — мы ее назовем «увлекающей». Четкость, сила и ловкость ее творений укажут, хилому пока, человечеству на богатство и красоту его тела. Задыхаясь под ярмом церкви, люди средневековья создали «Танец смерти»[[133]](#endnote-127), — в радостной стройке нового мира должен зазвучать «Танец жизни».

Републикация, вступительный текст и комментарии

**Вадима Щербакова**

## **{79}** Алексей Грипич Петроградский театр новой драмы. 1921 – 1924

Петроградский Театр Новой драмы просуществовал три сезона, сменив три площадки и три названия: Государственный Лиговский (сезон 1921/22), Новой драмы (сезон 1922/23) и Пролеткульта (сезон 1923/24).

Краткая, но яркая жизнь этого коллектива, как и других петроградских театров того времени: Вольной комедии. Народной комедии, Красного театра — еще не стала предметом глубокого изучения. Театры эти упоминаются в обзорах, мемуарах, справочниках, но созданное ими не оценено в полной мере, их история не написана. Поэтому любое свидетельство о деятельности этих театров, дошедшее до нас, драгоценно. Публикация фрагмента главы из книги А. Л. Грипича «По следам жизни. Воспоминания режиссера», посвященной Театру Новой драмы, в какой-то степени помогает заполнить одну из подобных лакун.

Грипич — единственный, кто оставил рассказ о днях и делах Театра Новой драмы.

Свидетельство Грипича ценно вдвойне: вспоминает не только очевидец и участник событий, но режиссер и художник, профессионально точно описывающий собственные работы и спектакли своих коллег и единомышленников.

В пестрой, суетной и сложной театральной жизни Петрограда начала 20‑х годов Театр Новой драмы был театром исканий, опробовавшим новые режиссерские идеи и постановочные приемы. Он сразу привлек внимание зрителей и критики.

Появление Театра Новой драмы, созданного учениками и соратниками В. Э. Мейерхольда — Б. В. Алперсом, А. Л. Грипичем, В. Н. Соловьевым, К. К. Тверским, К. Н. Державиным — было в какой-то мере предопределено преемственностью: Студия на Бородинской — Курсы мастерства сценических постановок (КУРМАСЦЕП) — театр. Основным направлением поисков театра стала разработка приемов экспрессионистского спектакля и экспрессионистической образности.

Публикуемая глава охватывает всю историю театра, с момента его основания до последней премьеры — постановки пьесы Толлера «Человек-масса».

{80} Возможно, импульсом к созданию мемуаров для А. Л. Грипича послужила написанная им и опубликованная в сборнике «Встречи с Мейерхольдом» статья «Учитель сцены», посвященная Мейерхольду-педагогу. Размышления о первых шагах в искусстве привели к путешествию «По следам жизни».

Воспоминания были написаны, переданы в издательство ВТО, тщательно отредактированы, верстка книги подписана в печать (5 января 1976 г.), но — изданы не были.

Фрагмент главы печатается по экземпляру воспоминаний Грипича, хранящемуся в личном архиве публикатора.

Алексей Львович Грипич (1891 – 1983) родился в Орле, в семье почтового служащего. После смерти родителей был помещен, как сын государственного чиновника, в Гатчинский сиротский институт. По окончании учебы в нем поступает в Петербургский Политехнический институт и одновременно посещает Школу общества поощрения художников.

Во время летних каникул 1913 года Грипич работает в Гатчинском театре миниатюр художником-декоратором. Среди его сослуживцев — виолончелист Алексей Бонди. Знакомство с братьями Бонди — Алексеем, Сергеем и Юрием, горячими сторонниками Вс. Мейерхольда, по признанию Грипича, завершило его поиски профессии. В сентябре 1913 года Юрий Бонди привел Грипича в Студию Мейерхольда на Троицкой.

Встреча с В. Э. Мейерхольдом определила всю дальнейшую судьбу Грипича.

Новый студиец понравился Мастеру самостоятельностью мышления и способностью к сценической импровизации. Началась многолетняя дружба ученика и учителя.

В начале 1915 года Грипич добровольцем уходит на фронт, но связь с учителем и Студией не прерывает. В архиве Мейерхольда сохранились письма Грипича к нему из действующей армии.

Демобилизовавшегося весной 1918 года Грипича Мейерхольд вызывает из Орла в Петроград для работы на Курсах мастерства сценических постановок. Грипич сразу включается в работу. Он ведет занятия по макету и курс сценического движения.

Во время наступления Юденича мобилизуется в Красную Армию, в начале 1921 года возвращается в Петроград.

Совместно с Б. В. Алперсом организует Лиговский театр. В следующем сезоне этот театр меняет площадку и получает название Театр Новой драмы, а затем коллектив вместе со своим репертуаром приходит в Театр Пролеткульта, сохраняя в нем автономию.

В 1924 году Грипич принимает приглашение В. Э. Мейерхольда возглавить Московский Театр Революции. Постановки: «Эхо» В. Биль-Белоцерковского, «Воздушный пирог» и «Конец Криворыльска» Б. Ромашова и др.

После ухода из Театра Революции (1927) Грипич более двадцати лет работает в разных провинциальных театрах, ненадолго приезжая в Ленинград и Москву.

{81} Сезон 1927128 года Грипич проводит в Одессе, в Театре Русской драмы им. А. В. Иванова идут пять его спектаклей, среди которых «Закат» И. Бабеля и «Бронепоезд 14‑69» Вс. Иванова.

Приглашенный в Ленинградский БДТ, ставит в 1928‑м пьесу В. Биль-Белоцерковского «Луна слева».

В следующем сезоне Грипич возглавляет Казанский Большой драматический театр. Наряду с пьесами советских драматургов ставит «Грозу» Островского, «Плоды просвещения» Толстого, «Вишневый сад» Чехова.

В сезон 1929/30 года руководит Тбилисским рабочим театром. Постановки: «Город ветров» В. Киршона, «Заговор чувств» Ю. Олеши, «Чудак» А. Афиногенова и «Голос недр» В. Биль-Белоцерковского.

В 1930 году Мейерхольд приглашает Грипича режиссером в ГосТИМ. Грипич начинает репетиции спектакля «Вступление» по роману Ю. Германа. Во время работы происходит разрыв с Мейерхольдом. Грипич покидает театр.

В 1933 – 1936 годах преподает на кафедре режиссуры в ГИТИСе.

В 1934 году Грипич создает Театр-студию, которую в 1936 году реорганизуют в Орехово-Зуевский городской драматический театр (руководит театром до 1940 г.).

Весной 1940 года режиссер принимает художественное руководство Бакинским театром русской драмы. Репертуар театра складывается из классических пьес: «Живой труп» Толстого, «Король Лир» и «Двенадцатая ночь» Шекспира, «Ревизор» Гоголя — и пьес, посвященных войне: «Фронт» Корнейчука, «Жди меня» и «Так и будет» Симонова, «Ленушка» Леонова.

Покинув Баку, Грипич едет работать в Саратовский драматический театр им. К. Маркса (1948 – 1951; среди его постановок: «Лес» Островского и «Вишневый сад» Чехова), а затем руководит Воронежским государственным драматическим театром («Ревизор» Гоголя и «Смерть Пазухина» Салтыкова-Щедрина).

В 1952 году Алексей Львович Грипич возвращается в Москву и на протяжении четырех лет возглавляет Театр-студию киноактера.

В последующие годы ставит спектакли на московском телевидении, в театрах Саратова, Воронежа, Челябинска, Куйбышева.

Последние работы режиссера — пантомимы «Солдат и смерть», «Радда», «Мальволио» (по произведениям А. Твардовского, М. Горького, У. Шекспира), «Черно-белая рапсодия» (сценарий А. Грипича) в Московской студии пантомимы при ЦДРИ (1963). Судьба распорядилась так, что режиссер завершил свою творческую деятельность тем, с чего начинал 50 лет назад в Студии Мейерхольда на Троицкой, — постановкой пантомим.

За годы работы в театрах Грипич поставил сто тринадцать спектаклей и театральных представлений, оставаясь верным яркой и экспрессивной манере воспринятой от учителя.

### **{82}** Режиссерские работы Грипича

#### Государственный Лиговский театр

Лопе де Вега. «Фуэнте Овехуна». Художник Н. Яковлева. Композитор М. Касовский. Премьера 27 июля 1921 г.

Василий Каменский. «Степан Разин». Художник С. Приселков. Композитор Г. Римский-Корсаков (внук). Премьера 27 октября 1921 г.

А. Писарев. «Забавы Калифа». Художник А. Грипич. Композиторы А. Верстовский, А. Голубенцев. Премьера 4 января 1922 г.

А. В. Сухово-Кобылин. «Смерть Тарелкина». Художник Л. Вычегжанина. Премьера 20 февраля 1922 г. (1‑я редакция).

Л. Лысенко. «Свержение самодержавия». Художник А. Грипич. Премьера 10 марта 1922 г.

А. Бруштейн. «Майский праздник». Художник А. Грипич. Премьера 1 мая 1922 г.

#### Петроградский Театр Новой драмы

С. Минин. «Город в кольце». Художник Е. Словцова. Премьера 5 ноября 1922 г.

А. В. Сухово-Кобылин. «Смерть Тарелкина». Художник М. Левин. Премьера 21 ноября 1922 г. (2‑я редакция).

Адр. Пиотровский. «Падение Елены Лей». Художник М. Левин. Балетмейстер В. Вайнонен. Композитор Н. Стрельников. Премьера 31 марта 1923 г.

#### Петроградский Театр Пролеткульта

В. Плетнев. «Наследство Гарланда» (сценарий С. Эйзенштейна). Художник Е. Словцова. Композитор А. Голубенцев. Премьера 12 января 1924 г.

Эрнст Толлер. «Человек-масса». Художник Я. Гуминер. Композитор А. Голубенцев. Премьера 23 марта 1924 г.

Еще весной 1921 года при встрече с Борисом Алперсом[[134]](#endnote-128) у нас и зародилась мысль о создании театра группой учеников Мейерхольда. Новый революционный театр, по идее, должен был вобрать в себя все то, что наметилось в Студии Вс. Мейерхольда и на Курсах мастерства сценических постановок.

Изменившаяся летом 1921 года обстановка — переход от военного коммунизма к нэпу — не была благоприятной для создания и деятельности нового революционного театра. Не только в экономическом отношении (после бесплатного посещения театров через {83} профсоюзы — платные билеты), но и в социальном — изменение в известной мере состава зрителей: уменьшение рабочего зрителя и приток нэпманской публики со своими запросами.

Вместе с нэпом на «театральных задворках» стали, как грибы после дождя, возникать многочисленные театры-кабаре, манившие к себе публику.

Создавая наш театр, мы должны были выдержать влияние этих перемен.

В «Жизни искусства» были напечатаны две мои программные статьи, имевшие прямое отношение к нашему плану создания нового театра.

В статье «Театральная работа в массах» (8/10.VI.1921 г.) говорилось об отношении масс народа к театру, о стихийном стремлении их завоевать театр через художественную самодеятельность, о пути к социалистическому театру.

«Должно быть нарушено то ложное положение, — писал я, — в которое поставлены массы к театру, когда театр-музей они должны воспринимать как действенный, или театр вкусовых ощущений отдельной группы как революционной. В районных театрах масса явится активным зрителем, вернее, создателем своего театра»[[135]](#endnote-129).

В статье «Театр-студия» (14.VII.1921 г.)[[136]](#endnote-130) я писал о Театре-студии как об основной театральной организации, где собирается подготовленная в драматических кружках или театральных школах артистическая молодежь и где идет творческая работа, подготавливающая переход к социалистическому театру.

В эти же дни появилась статья Б. Алперса «Районный театр» (18/20.VI.1921 г.), где он писал: «И если мы хотим создать рабочий театр, то есть театр, отвечающий запросам пролетариата, близкий ему по духу, мы должны строить театр в рабочих районах. Нового актера, новый репертуар, новый театр — может создать только новая сплоченная аудитория, несущая в себе зерно пролетарской идеологии»[[137]](#endnote-131).

Для нового театра мы выбрали помещение бывшего Народного дома графини Паниной на Лиговке, где до этого находился Общедоступный передвижной театр П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. Театр посещался рабочим зрителем с близлежащих фабрик, заводов и железнодорожных мастерских. Название театру было присвоено по месту его нахождения: Государственный Лиговский драматический театр.

{84} К участию в создании театра к нам с Б. Алперсом присоединились режиссеры — ученики В. Э. Мейерхольда: В. Н. Соловьев[[138]](#endnote-132), К. К. Тверской[[139]](#endnote-133), К. Н. Державин[[140]](#endnote-134). Мы были единомышленниками в устремлении создать и вести театр, отвечающий революционной эпохе. У нас было полное содружество. Мы были одной школы, но каждый из нас свободно раскрывал в искусстве свою индивидуальность. Мейерхольд не учил нас, а мы учились у него. Поэтому он не создавал режиссеров в копиях, а режиссерами мы становились сами, воспринимая учение Мейерхольда каждый по-своему.

В театр были привлечены художники В. В. Дмитриев[[141]](#endnote-135), С. В. Приселков[[142]](#endnote-136), Е. П. Якунина[[143]](#endnote-137), М. З. Левин[[144]](#endnote-138), композитор А. А. Голубенцев. Все они занимались на КУРМАСЦЕПе у В. Э. Мейерхольда.

Театр на Лиговке, по определению А. В. Луначарского, можно было отнести к художественно-революционным как по репертуару, так и по поискам новых сценических форм, раскрывающих содержание пьесы, а также по задачам политико-просветительного и эстетического воздействия на зрителя.

Вскоре, 20.IX.1921 г., в «Жизни искусства» была напечатана «Производственная программа Государственного Лиговского драматического театра»[[145]](#endnote-139). Из этого явствует, что к созданию театра мы подходили обдуманно. В программе было записано все, что нами прокламировалось о рабочем зрителе. Говорилось о репертуаре, созвучном революции, об историко-революционных пьесах, о стремлении создавать современные советские пьесы, начиная с революционных инсценировок, о необходимости ставить классику русскую (Пушкин, Лермонтов, Сухово-Кобылин) и мировую (Мольер, Бомарше, Шоу), проводя опыт новой интерпретации ее в новых социальных условиях.

Особое значение программа придавала составлению труппы из молодых, начинающих актеров, не связанных с театром прошлого, пришедших из передовой театральной школы и из художественной самодеятельности.

В программе также говорилось об устройстве сцены. Для приближения актеров к зрителю, мы изменили конструкцию сцены, сняли рампу, выдвинули просцениум с двумя возвышающимися площадками по бокам и спускающейся в зрительный зал широкой лестницей. Внутри коробки сцены был построен второй портал.

{85} Руководство театром сложилось так: Владимир Николаевич Соловьев, как старший из нас (ему было 34 года), номинально стал заведующим художественной частью, но фактически им был Борис Владимирович Алперс — первый директор театра и заведующий литературной частью. С сезона 1922/23 года Управлением государственных театров Петрограда он и был назначен на эту должность.

Я первый сезон звался основным, а со второго — главным режиссером театра.

Александр Александрович Голубенцев заведовал музыкальной частью.

Заведующего конструктивно-декоративной частью Сергея Васильевича Приселкова на следующий сезон сменил Моисей Зеликович Левин.

Б. В. Алперсу принадлежало идеологическое руководство, формулировка программных положений, составление репертуара, консультирование наших репетиций, участие в подборе актеров. Все это делалось им с большой выдержкой, решительностью, исключительным тактом и верностью нашей идее. Я вспоминаю длительные ночные беседы нашей руководящей группы о репертуаре, где сталкивались мнения, вкусы, интересы и где равнодействующей была линия Бориса Владимировича.

Театр открылся в 1921 году спектаклем «Взятие Бастилии» Ромена Роллана, в День памяти взятия Бастилии — 14 июля. Постановка В. Н. Соловьева. Художник — Л. С. Мангуби[[146]](#endnote-140), окончившая Курсы мастерства сценических постановок. Композитор — А. А. Голубенцев.

Начало было положено.

В обзорной статье журнала «Жизнь искусства» за 1921 год — «Драматические театры в Петербурге» — Н. Носков писал: «Лиговский театр, интересный и по своим новаторским стремлениям, и по их выявлению, находится еще в периоде своей весны. Урожайная осень от него еще далеко. Но налицо — хорошие залоги: молодость, честность и смелость дерзаний»[[147]](#endnote-141).

За летний и зимний сезоны 1921 – 1922 гг. театр поставил тринадцать пьес. Это были поиски в одном направлении — создание спектаклей современного звучания, яркой эмоциональности. Творческая работа постановщиков не была связана никакими догмами.

Но какая судьба ожидала театр в дальнейшем? Все решила сама жизнь. Мы идеализировали зрителя. Возникло противоречие {86} между творческими возможностями театра и условиями его существования. А между тем наш театр заинтересовал театральные круги и общественность Петрограда.

Менялись и мы. Мы отходили от того, с чем пришли сюда как ученики Мейерхольда, искали новые средства сценической выразительности, сближения устремлений отдельных режиссеров в единое направление. Мы не знали еще, во что это выльется, но ощущали, что это будет.

Мы решили переехать в центр.

В новом помещении на Моховой (бывший Театр «Комедия» в здании Тенишевского училища) мы открыли зимний сезон 1922/23 года, приняв новое (заимствованное у Мейерхольда) название — Театр Новой драмы.

Открытие Театра Новой драмы состоялось 31 октября 1922 года. В постановке В. Н. Соловьева шла пьеса А. Я. Бруштейн «Восстание ангелов» по А. Франсу (художник Е. П. Якунина, композитор А. А. Голубенцев). Затем шли пьесы в моей постановке — «Город в кольце» С. К. Минина (художник Е. Б. Словцова[[148]](#endnote-142)) и «Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина (художник М. З. Левин).

В «Жизни искусства» (28.XI.1922 г.) очень ясно и верно, с моей точки зрения, критик А. Мовшенсон определил положение Театра Новой драмы: «Уже сейчас, после двух постановок (“Восстание ангелов”… и “Тарелкин”) можно сказать о новом театре… открывшемся на Моховой. Впрочем, не совсем правильно выражение “новый”. Совсем новым театр назвать нельзя. Точно установить, где кончается бывший Лиговский театр и где начинается Театр Новой драмы — невозможно. Хронологически и официально — весной 1922 года закрылся первый из них; в октябре того же года открылся второй. Но внутренняя связь, несмотря на совершенно новый и по существу другой репертуар, не могла прорваться, хотя бы оттого, что все руководители и часть труппы остались те же. Нельзя также это превращение Лиговского театра в Театр Новой драмы считать механическим изменением названия.

Год работы в Лиговском театре и руководителям, и труппе дал очень много. Для их театра это Lehr und Wandersjahr, год блуждания и учения, не школьного учения, а учения у жизни, постижения театральной тактики, политики и стратегии; это наука, которую не преподают ни в одной театральной школе и которой выучиться можно только у жизни. Но выйдя из этого периода, {87} театр не изжил своих “бури и натиска”, не перестал искать новых приемов, новых подходов, новых пьес — наоборот, он ищет сейчас больше, чем прежде.

Уже объявленный репертуар театра ясно говорит об этом… Театр понял, что с репертуаром Лиговского театра, пусть репертуаром хорошего вкуса, но определенно культпросветным, нельзя пускаться в новое и большое плавание, и отсюда перемена названия театра, отсюда новый репертуар, который дает новые возможности актерам, новые горизонты режиссерской изобретальности, новые отправные точки монтирующим пьесы художникам и музыкантам. “Тарелкин” — единственная старая пьеса в репертуаре, и о том, что ее поставили, жалеть не приходится.

Обогащение опыта сказалось хотя бы на том, как изменился принцип декоративного убранства сцены. В Лиговском театре декорация часто бывала только украшением.

Год испытания дал много и труппе. Отпали лишние, неработоспособные или чуждые по духу, а оттого и ненужные театру, пришли новые, и часто более сильные. Это не значит, что труппа Театра Новой драмы состоит из безупречных актеров-мастеров — отнюдь. Но недостатки их в большинстве те самые, которые создают индивидуальное лицо актера, его психический и физический облик. Труппа сильна спайкой и жизнеспособностью.

Все вышеизложенное мне стало ясно после премьеры “Смерть Тарелкина”.

Если о вновь открывающемся театре нельзя говорить по одной первой постановке, то со второй постановкой лицо его можно считать выявившимся, и о Театре Новой драмы нужно говорить после этой второй постановки с максимальной серьезностью как о большом явлении нашей театральной жизни»[[149]](#endnote-143).

Мы стремились взломать бытовую поверхность событий и явлений и вскрыть самое существо идеи, философское содержание пьес.

Под влиянием экспрессионистской немецкой драматургии, поднимавшей близкие нам темы классовой борьбы, личности и народа, человека и массы, борьбы с мещанством, мы начали создавать спектакли в духе экспрессионизма. Делали мы это без эстетических деклараций, как-то даже до конца не сознавая форму наших спектаклей, а видя в них только выражение наших замыслов. Новой, советской драматургии еще не было, и мы в общем шли на волне экспрессионизма, захватившей тогда передовые театры, рожденные Октябрем («Человек-масса» Э. Толлера в Московском {88} Театре Революции, «Газ» Г. Кайзера в Петроградском Большом драматическом театре и др.).

Театром эксперимента, театром ярко левого направления — таким стал Театр Новой драмы, и таким его признал Мейерхольд, о чем речь будет дальше.

Сцена Театра «Комедия» была маленькая, необорудованная. Зрительный зал — на 450 мест. Запущенный театр надо было заново отремонтировать и покрасить по эскизам, которые сделал М. Левин (белый зал с синей полосой балкона, синий и золотой занавес). Сцену же для каждого спектакля оборудовали отдельно. Постоянным был выдвинутый за зеркало сцены просцениум со ступеньками в зал.

За сезон 1922/23 года театр дал шесть премьер.

За тремя первыми спектаклями были показаны: «Необычайные приключения Э.‑Т.‑А. Гофмана» (по новелле В. Ирвинга и рассказам А. Дюма, пьеса и постановка К. Н. Державина, художник В. В. Дмитриев, композитор А. А. Голубенцев), «Виновны — невиновны» А. Стриндберга (постановка К. К. Тверского, художник В. В. Дмитриев, композитор А. А. Голубенцев) и последняя премьера — «Падение Елены Лей» Адр. Пиотровского (постановка А. Л. Грипича, художник М. З. Левин, композитор Н. М. Стрельников, балетмейстер В. И. Вайононен). Эта постановка с первых представлений и до конца сезона (продленного на месяц) давала ежедневные аншлаги. Более 70 рядовых представлений. Небывалый успех «Падения Елены Лей» закрепил художественные достижения театра и обеспечил его материально. Когда Мейерхольд приехал весной 1923 года в Петроград отмечать свое пятидесятилетие, он в первый же день посетил наш театр и смотрел «Падение Елены Лей». Театр ломился от зрителей. Всеволод Эмильевич признал театр и расхвалил спектакль. Это он посоветовал продлить сезон и рекомендовал показать «Падение Елены Лей» в Москве. Но показать московскому зрителю этот спектакль не пришлось. Возникли непредвиденные обстоятельства.

Сезон 1922/23 года был единственным сезоном, когда Театр Новой драмы работал под этим названием и существовал в том творческом обличий, в каком он и вошел впоследствии в историю петроградских театров первых революционных лет. Именно в этот сезон сформировалось творческое лицо театра и были поставлены наиболее значительные спектакли, создавшие ему репутацию {89} самостоятельного художественного явления в театральной жизни Петрограда 20‑х годов.

Для осуществления такой насыщенной программы нужен был напряженный и согласованный труд всего коллектива молодого театра. Режиссеры и художники совместными усилиями создавали его творческое лицо, его художественно-постановочный стиль. В хорошем рабочем состоянии находилась и труппа театра. Небольшая по составу, она за один сезон вынесла на своих плечах репертуар, трудный и для большого профессионально опытного актерского коллектива.

Как известно, материальные трудности, плохие сборы были общим явлением для большинства театров (особенно «левых») первой половины 20‑х годов при переходе к новой экономической политике. В этом отношении Театр Новой драмы был счастливым исключением, оставаясь единственным из молодых театров Петрограда, выдержавшим испытание переходного периода. Все другие закончили свое существование, в том числе и Театр Народной комедии под руководством С. Э. Радлова.

Правда, и у Театра Новой драмы в первую половину сезона были свои материальные трудности. Контингент зрителей у театра был ограничен, на массового зрителя театр рассчитывать еще не мог. Но зато во вторую половину сезона Театр Новой драмы работал при «битковых» сборах, с приставными рядами и стоячими местами. И так было до самого конца сезона, когда театр не только покрыл задолженность, но и создал резервы к началу предполагавшегося будущего сезона. Но, увы, будущего сезона не было…

Театр Новой драмы был закрыт… можно сказать, на самой высокой точке художественных и материальных успехов.

История закрытия театра сложна.

К концу сезона у нас, руководителей театра, созрело мнение, что линия экспрессионизма, которой держался Театр Новой драмы, изживает себя и что театру необходимо вести поиски нового курса в средствах театральной выразительности и, конечно, в репертуаре, который должен непосредственно откликаться на живые вопросы современной советской действительности. В этом намечавшемся курсе нас поддерживал Мейерхольд, с которым мы консультировались в ту пору.

Адр. Пиотровский был решительно против этой новой линии. Он был последовательным сторонником «классического» экспрессионизма в драматургии и в театре со всеми его характерными {90} особенностями. Весной 1923 года, когда мы составляли план будущей работы, Адр. Пиотровский выразил намерение встать во главе нашего театра, назначить С. Э. Радлова главным режиссером и перестроить труппу, введя в нее ряд радловских учеников.

За год до этого журнал «Жизнь искусства» напечатал статью Пиотровского с признанием «театрального учения Радлова», в котором тот, по словам автора статьи, находил «ключ к театральной гармонии»[[150]](#endnote-144).

Конфликт, возникший между руководством Театра Новой драмы, с одной стороны, и Адр. Пиотровским и стоявшим за его спиной С. Радловым, неожиданно обернулся организационными мерами: снятием Театра Новой драмы с дотации и госснабжения.

Но решающий удар был нанесен, когда А. А. Брянцев добился передачи ему зрительного зала нашего театра в качестве подсобного помещения для его ТЮЗа, работавшего в том же здании на Моховой. Это, собственно, и было фактическим закрытием Театра Новой драмы.

Даже теперь больно и обидно вспоминать об этом. Конечно, мне с рядом актеров предоставлялась возможность принять предложение Мейерхольда и уехать в Москву, в Театр Революции. Но мы с Алперсом решили не сдаваться и продолжать наш театр в Петрограде.

Мы договорились с Пролеткультом, что будем работать там на автономных началах.

В руководстве — Б. Алперс, я, А. Голубенцев. Актерский костяк остался. Присоединились и новые актеры, в их числе Михаил Романов.

В Пролеткульте мы вступили в содружество с молодыми руководителями Рабочей студии — теоретиком А. Смирновым и режиссером В. Орловым. Вместе со студийцами наши актеры занимались сценическим движением, акробатикой.

Рядом в Большом зале шли спектакли Театра Пролеткульта, выступавшего теперь под названием «Театральные мастерские Пролеткульта», где вернувшийся сюда А. А. Мгебров поставил «Ватагу» Ф. Гладкова.

Нашему театру был предоставлен небольшой кинозал на третьем этаже, совершенно не приспособленный для спектаклей. Соорудили сцену. Долго не удавалось приладить занавес, чтобы он ходил по своду полукруглой арки потолка, а отказываться от занавеса не хотелось. Еще с юности я воспринял своеобразную {91} таинственность театрального занавеса. За ним, мне казалось, скрывается чудо всевозможных превращений. И всегда в моих спектаклях был занавес.

12 января 1924 года открылся новый сезон театра, принявшего название «Театр Пролеткульта». Это была наша принципиальная победа.

На открытии шла пьеса В. Плетнева по сценарию С. М. Эйзенштейна «Наследство Гарланда», в моей постановке, в оформлении Е. Б. Словцовой, с музыкой А. А. Голубенцева.

Второй, и последней, премьерой театра 23 марта 1924 года была драма Э. Толлера «Человек-масса» в моей постановке, художник-конструктор Я. Гуминер[[151]](#endnote-145), композитор А. А. Голубенцев.

Сезон мы довели до конца. Однако при существовавших трудностях далее вести работу было невозможно.

Осенью 1924 года я с группой актеров, согласившихся следовать за мной, уехал в Москву, в Театр Революции. Вскоре туда приехал и Б. В. Алперс.

Такова краткая история театра, имевшего три названия, что определялось изменениями в его существовании.

А теперь снова вернемся к его началу. Хочу рассказать о людях и спектаклях театра. Пусть некоторые из наших тогдашних постановок (в том числе и моих) покажутся теперь читателю наивными, а иногда, может быть, и вычурными, формальными. Но не забудем, что это была пора исканий, мы были молоды, как молодо было и только что родившееся советское театральное искусство. Наши спектакли рождались от непосредственного чувства. Словом, расскажу о том, что помню, и буду рад, если моя попытка нарисовать картину современности спектаклей 20‑х годов поможет читателю понять, почувствовать атмосферу и молодость одного из театров Советской страны.

Среди нас, режиссеров, Владимир Николаевич Соловьев был мэтр. Его постановки отличались проникновением в эпоху, вкусом и были вместе с тем овеяны духом современности.

Так, например, во «Взятии Бастилии» Ромена Роллана режиссер вынес на боковые площадки просцениума пушки и мизансценировал народные сцены возле них и на лестнице, рядом со зрителем. Эта близость актеров и зрителей так объединяла их и была созвучна их общим стремлениям.

Сергей Радлов в рецензии на этот спектакль на страницах «Жизни искусства» (2.VIII.1921 г.) так отозвался по поводу режиссуры: {92} «Автор постановки Вл. Н. Соловьев сумел в конце пьесы одержать театральную победу над автором»[[152]](#endnote-146).

По своим знаниям и пристрастию, Владимир Николаевич после «Взятия Бастилии» ставил исключительно пьесы французских авторов. Это были «Севильский цирюльник» П. Бомарше (художник С. В. Приселков), «Мещанин во дворянстве» (к 300‑летию со дня рождения Мольера; художник Е. Б. Словцова, музыка Люлли), «Восстание ангелов» А. Я. Бруштейн (по А. Франсу, художник Е. П. Якунина, музыка А. А. Голубенцева).

«Восстание ангелов» Соловьев поставил как фарс. Михаил Кузмин писал в «Жизни искусства» (5.XI.1922 г.): «Острота, современность и новизна представления создавали особую атмосферу, очень знаменательную для Театра Новой драмы»[[153]](#endnote-147).

Репетировал Соловьев весьма своеобразно, шумливо, интересно. Любил работать с молодежью.

Личность Владимира Николаевича, этого недооцененного мастера, режиссера и педагога, обросла легендами. В жизни у него было много причуд и нелепостей. Помню один курьез. Владимир Николаевич много курил. И вот однажды на одной из лекций он стал складывать окурки в карман брюк. Вдруг в аудитории послышались какие-то возгласы, обращенные к нему. Он оглядел себя и увидел, что из его штанины идет дым. «Горю, горю!» — закричал в испуге Владимир Николаевич. Тогда одна из слушательниц схватила графин и погасила пожар, вылив воду в его карман.

В. Н. Соловьев оставил много учеников и добрую память о себе.

Константин Константинович Тверской, давнишний ученик и сподвижник Мейерхольда, профессиональный режиссер. Тверской обладал опытом жизни, был знающим, умелым, культурным режиссером. Характер у него был мягкий, покладистый, и в обращении с людьми он был очень деликатным. С ним было легко дружить. В нашем театре он был режиссером «на все руки». Художником почти во всех его спектаклях был С. В. Приселков, близкий ему творчески. С Приселковым Тверской поставил: «Материнское благословение» Н. А. Некрасова (композитор А. А. Голубенцев), «Мятежник» («Ученик дьявола») Б. Шоу, «Наивный человек» («Дикарь») по Вольтеру, сочинение Г. Морина. С художником С. С. Некрасовым поставил «Два брата» М. Ю. Лермонтова (композитор А. А. Голубенцев). В драме А. Стриндберга «Виновны — невиновны» художник В. В. Дмитриев в большей мере, {93} чем режиссер, определил характер спектакля. В некоторых сценах создавалась атмосфера холодная, северная, атмосфера жалостности к людям.

Тверской умел работать с актерами, создавать крепкий ансамбль. Его спектакли были понятны и потому любимы широким зрителем.

На театральном горизонте, в Студии Вс. Мейерхольда, художник Владимир Владимирович Дмитриев появился очень молодым. Потом, восемнадцатилетним юношей, занимался на Курсах мастерства сценических постановок. Там, как я уже писал, им была представлена учебная работа — макет для спектакля «Зори» Верхарна, позднее осуществленного Мейерхольдом в Москве. В 1921 году Дмитриев был привлечен в Театр Новой драмы. Он был, если так можно сказать, остро петербургским художником. И в манере держаться оставался петербуржцем. Его вдохновенная натура была скрыта под внешней сдержанностью, даже суховатостью. В нашем театре ему была предоставлена полная возможность проявить себя.

Ясно представляю себе оформление ряда картин спектакля «Виновны — невиновны».

Кафе на крыше дома. Небольшая треугольная площадка с наклоном на зрителя ограничивалась слева стенкой грязноватого цвета с застекленной дверью. За дверью появлялись силуэты посетителей кафе. На площадке, огороженной по краю барьером, стояли два‑три столика. А за барьером открывался вид сверху на вечерний Париж. Но что это был за изумительный город, манящий крышами домов, колокольнями, подсвеченными снизу уличными фонарями! Как великолепно и как просто достигалось это впечатление. Расставленные по планшету сцены небольшие расписанные пратикабли подсвечивались цветными электрическими лампочками. Перед началом спектакля Владимир Владимирович ходил по этому «городу» и подправлял лампочки.

Набережная Сены. На сцене мост, из-под которого выступают кормой две баржи. В мглистой дали — город. Здесь впечатление от декорационной живописи достигалось ракурсом, который усиливал перспективу.

И еще. Кладбище. Надгробья, памятники, кресты, венки из искусственных цветов — все в скупом графическом серо-зеленоватом колорите, и все овеяно грустью. В спектакле была передана атмосфера вечернего города, реки, кладбища.

{94} Константин Николаевич Державин — юноша с большим полетом фантазии. Я заметил его, когда он еще занимался на КУРМАСЦЕПе. Ему тогда было шестнадцать лет, а режиссером в наш театр он был приглашен восемнадцати. В свои постановки он вносил струю экспериментаторства. Среди нас, молодых, он был совсем «зеленым». Но и тогда держался солидно, много знал и умел.

Свои спектакли Державин создавал вместе с художником Дмитриевым. В первый спектакль входили две пьесы Пушкина — «Каменный гость» и «Сцены из рыцарских времен».

В оформлении «Каменного гостя» в центре сцены стояла громадная статуя Командора. Статуя, как и все оформление, была сделана в условных формах, близких к оформлению Дмитриевым «Зорь». Статуя возникала как надгробный памятник Командору, а в финале оживала. Справа и слева от статуи устанавливались детали, характеризующие место действия и атмосферу той или иной сцены. Дона Анна была одета в траурное платье, ее лицо все время было скрыто под черной вуалью. В конце трагедии, на словах Дон Гуана «Прощай же, до свиданья, друг мой милый», Дона Анна сбрасывала с лица вуаль для поцелуя и Дон Гуан с криком отшатывался от нее: вуаль вместо лица открывала белый череп. Далее вступала в действие статуя Командора. Зрители замирали от ужаса. Лиговские мальчишки, посещавшие по нескольку раз этот спектакль, свистели от восторга.

«Сцены из рыцарских времен» Державин дописывал, не считая это кощунственным; он полагал, что это соответствует «динамизму постановки».

Пьеса «Необыкновенные приключения Э.‑Т.‑А. Гофмана», как мы уже знаем, была написана Державиным на основе новеллы В. Ирвинга и рассказов А. Дюма[[154]](#endnote-148). Действие происходит во время Великой Французской революции в 1794 году. В пьесе рядом с Гофманом действовали Дантон и Робеспьер, а рядом с историческими персонажами — маски из гофмановских новелл. В пьесе сочетались элементы реалистические, фантастические и абстрактные. Сама по себе пьеса, поставленная к тому же самим автором, возбуждала большой интерес.

«Необыкновенное приключение в театре» — под таким заголовком рецензирует спектакль в «Жизни искусства» (19.XII.1922 г.) Эдуард Старк. «Опыт… весьма значителен, — пишет Э. Старк. — Он заставляет смотреть на Театр Новой драмы как на такую лабораторию, которая способна создать совершенно новые {95} приемы оформления сценического зрелища… уголок, в котором бьется мятежный, неустанно ищущий дух»[[155]](#endnote-149).

Из режиссеров Театра Новой драмы дольше всех живу я. Мне досталась доля писать воспоминания о своих соратниках, которых уже нет.

Оформление спектакля «Фуэнте Овехуна» начинающей художницей Н. Яковлевой[[156]](#endnote-150) можно назвать кубистическим — оно состояло из стройных элементов: кубов, параллелепипедов, полуарок, ступеней и других форм, из которых складывалось то или иное сооружение (как детские кубики). Это было выразительно и красочно. Неприступный замок Командора создавался композицией этих элементов, и сам Командор восседал наверху, неуязвимый для народа, окружавшего его твердыню. Но ярость народа в конце концов приводила к разрушению этого сооружения. На глазах зрителей твердыня рушилась и Командор попадал в руки народа. Это была несколько наивная, как я вижу теперь, но искренняя работа в плане народно-героической драмы. В ней не было театральной «испанщины» или стилизации, но элементы народного фольклора я ввел. Помню гирлянды хороводов крестьянских девушек, песни, музыку композитора М. П. Кассовского.

Действие разнообразилось сменой ритмов, шло в напряженном темпе.

Следующей моей работой была постановка пьесы «Степан Разин» Василия Каменского.

В поисках романтического звучания спектакля я не стремился к внешней импозантности. Романтизм проявлялся во всем строе спектакля, в песнях разинской вольницы композитора Г. М. Римского-Корсакова (внука Николая Андреевича), в лирике отношений Разина и Мейран, в декорациях художника С. В. Приселкова. Моя постановка не была шумным, «фееричным» зрелищем. Это был задушевный, лирический спектакль.

Первые мои спектакли были пробой пера в режиссуре. В них я многое внес от самодеятельного искусства.

Затем я осуществил свой давнишний замысел — поставил комедию-водевиль А. Писарева «Забавы Калифа» в своем оформлении, с музыкой А. Н. Верстовского и А. А. Голубенцева, очень удачно дополнившего старинного композитора. В этом спектакле чувствовалось влияние мейерхольдовской студии. Ведь эскизы оформления и костюмов создавались еще тогда, когда я был ее учеником.

{96} Мотивы оформления были навеяны архитектурой турецкой крепости в Каменец-Подольске, восточным стилем тамошних намалеванных вывесок цирюлен и кофеен.

Две стройные башенки по бокам просцениума ограничивали место действия. Между ними невольники — слуги просцениума — ставили трон Калифа или створки мастерской башмачника, пальмы, штандарты кулис и прочие аксессуары, которые, как и костюмы, были красочны и преувеличены в пропорциях.

Помню дивертисмент. На фоне светлого полотнища, за которым возвышались пальмы, слева на огромных подушках восседал Калиф и курил кальян. От мундштука, который Калиф держал во рту, шел длиннейший, как кишка, чубук, державшийся на плечах трех невольников, обвивая их шеи. Чубук доходил до сосуда с курительной трубкой, расположенного симметрично трону Калифа. Когда Калиф затягивался, дым, шедший по чубуку, сдавливал горло невольников. Они никли до пола (наивный социальный момент!). Когда Калиф выдувал дым обратно, невольники оживали, а из сосуда подымалось облако дыма, из которого выскакивала экзотическая танцовщица. Так повторялось три раза, потом танцовщицы исполняли восточный танец. Дивертисмент шел на музыке, как пантомима.

Решался спектакль в плане народного балагана.

В дальнейшем надо было переходить от «созвучных» пьес к пьесам современным, написанным советскими авторами. Но их не было. Выход был найден. Пусть временный, но все же найден. Стали создавать революционные инсценировки. Написать первую такую инсценировку мы предложили 37‑летней Александре Яковлевне Бруштейн, известному в будущем драматургу. Она как-то сразу откликнулась на наше предложение и написала пьесу «1 Мая». Это был ряд сценических новелл, в который входили новеллы о Спартаке, о рабах-неграх, Французской революции 1789 года, о Парижской Коммуне, о русской революции 1905 года, об Октябрьской революции. В режиссуре этого спектакля я стремился показать, что все бунтарские и революционные выступления прошлого исторически вели к полному освобождению человечества от эксплуатации и насилия, к избавлению от деспотических режимов — к Великой Октябрьской социалистической революции. Здесь я применил броские приемы массовых постановок, которыми тогда занимался.

А. Я. Бруштейн стала автором и другом нашего театра.

{97} Другим автором подобной инсценировки был молодой, несколько экстравагантный Лев Лисенко. Он был в постоянном возбуждении, смотрел на мир поверх своих очков, как завоеватель. Я не помню ни его пьесы «Свержение самодержавия», ни своей постановки — наверное, здесь было сценическое изложение документальных данных о свержении Николая II и царского строя. Видимо, фигуры царского двора подавались в сатирическом плане, а революционеры, рабочие, народ — в героическом.

Хочу рассказать о смешном случае со Львом Лисенко. Придя впервые днем в театр, он хотел войти с главного входа, а сторож не впускал его. Сторож знал, что на сцене идет репетиция мольеровского «Мещанина во дворянстве». Не желая искать служебный вход, Лисенко прокричал сторожу через дверь: «Я — автор». Растерявшийся сторож немедленно распахнул перед Лисенко двери главного входа, сказав: «Пожалуйста, товарищ Мольер». Так Лисенко долгое время ходил в Мольерах, но судьба не сделала его таковым.

Когда наконец появилась новая, советская, современная пьеса «Город в кольце» С. К. Минина, мы безоговорочно включили ее в репертуар и поставили к празднованию 5‑й годовщины Октябрьской революции.

Автор определил жанр своей пьесы как «революционную хронику» о событиях героической обороны Царицына. Почувствовав ее документальный характер, я нашел лаконичные средства сценической выразительности. Действие разворачивалось на сцене в двух планах, разделенных картой обороны Царицына (тюль), занимавшей все зеркало сцены. Впереди, на просцениуме, шли сцены в штабе Революционного военного совета, за тюлем, освещенные внутри, показывались эпизоды контрреволюционного заговора (художник Е. Б. Словцова). Контрастная смена эпизодов передавала напряженную атмосферу Царицынской обороны.

Однако для революционного содержания автор не нашел революционной формы изложения. Надо было искать такой драматургический материал, который дал бы нам возможность проявить свое отношение к современным событиям. Вместе с тем такой материал побудил бы режиссуру искать новые принципы и приемы постановки, выходящие за пределы «условного реализма», который мы до того исповедовали.

{98} Мейерхольд показал в этом отношении блестящий пример постановками «Мистерии-Буфф» В. Маяковского (1.V.1921 г.) и «Великодушного рогоносца» Ф. Кроммелинка (25.IV.1922 г.).

Это было время, когда мы создавали свой Театр на Лиговке. Спектаклей Мейерхольда мы не могли видеть. Знали о них понаслышке и из прессы. Поэтому мейерхольдовское влияние нас не коснулось, наши поиски были самостоятельны и пошли совсем по другому пути. Это было уже в Театре Новой драмы.

«Смерть Тарелкина», мне казалось, еще не разгадана сценически. Проба поставить эту пьесу в Театре на Лиговке с художником Л. С. Вычегжаниной (в феврале 1922 г.) меня не удовлетворила. В ноябре того же, 1922 года в Театре Новой драмы я вновь поставил пьесу с художником Моисеем Левиным.

Что такое «Смерть Тарелкина»? Это сгусток жизни, не умещающейся в обычное представление о человеческих отношениях, нормальном общественном устройстве, об общечеловеческом понятии добра и зла. Это — фантасмагория, страшная «комедия-шутка». Для раскрытия ее необходимы необычайные, острые средства сценической выразительности. Здесь я нашел те приемы режиссуры, которые отвечали принципам экспрессионизма.

В экспрессионизме привлекали тогда разрушительные тенденции, направленные против косности старого мира, социальная тенденциозность в утверждении своих идей. Острота формы рождалась не сама по себе, а как выражение остроты сознания художника. Обостренная эмоциональность, напряженное по ритму построение сцен и контрастное их сочетание, гротесковая выразительность движений, жеста, эксцентрика, метафоричность — вот что нес в себе экспрессионизм на театре.

Весь социально-сатирический элемент в «Смерти Тарелкина» является фоном для развития главной темы: борьбы взбунтовавшегося Тарелкина против пут породившего его общества, в котором он больше не может жить. Пусть мерзопакостна эта борьба, где люди пожирают друг друга, но она в комедии без положительного героя характеризует полный распад морали этого общества и этим самым несет положительную идею. Представленная в комедии система полицейского режима подавляет бунт Тарелкина всем арсеналом чудовищных средств насилия, возвращает его в свою беспощадно жестокую среду. В этом я видел суть постановки.

Моисей Зеликович Левин окончил художественную школу в Иерусалиме и, приехав после Октябрьской революции в Советский {99} Союз[[157]](#endnote-151), быстро впитал все новое, чем жило советское искусство. Театр Новой драмы стал для него практической школой, где он проявил себя как театральный художник. Сам Левин был дюжим мужчиной, внешне сдержанным, но с затаенным, а иногда и прорывающимся наружу бурным темпераментом. Малообразованный, он постигал все интуицией, легко улавливал повороты мысли, загорался в работе и умел добиваться выполнения задуманного. Мы не сразу, но крепко сдружились с ним. Я нашел с ним общий язык. Оформление «Смерти Тарелкина» было его первым значительным выступлением на сцене.

В конструктивном построении, в ракурсных сочетаниях крашеные плоскости Моисея Левина — были действенны. Они создавали образ страшного, жестокого российского бытия.

Несколько наклонных плоскостей представляли чердак, где жил Тарелкин. Слева уходила вниз убогая лесенка. Отсюда, снизу, вслед за Маврушей, входил Варравин с чиновниками. Свой зонт Варравин, а чиновники — калоши, оставлял возле лесенки и уходил за стену, откуда потом мушкетеры выносили гроб, поддерживаемый чиновниками. Своими длинными, наклеенными носами чиновники принюхивались к гробу, а потом воротили их в сторону. Варравин отдалялся от гроба. Между ним и гробом Тарелкин-Копылов произносил надгробное слово, более обращенное к Варравину, чем к покойнику. Унос гроба возглавлял катафальщик в цилиндре и черной хламиде, с фонарем в руках. Катафальщик был пьян и покачивался. На ходу чиновники отбегали от гроба, надевали калоши. За гробом уходил Варравин. Расплюев и Тарелкин-Копылов завершали церемонию похорон беседой о бренности жизни.

Бурным торжеством Тарелкина, ставшего Копыловым, начиналось второе действие. За графинчиком водки шел веселый рассказ квартального надзирателя Расплюева, пришедшего на поминки. И тут появлялась соблазненная Копыловым Людмилушка, кредиторы Тарелкина, переодетый Варравин. Нагнеталась атмосфера ужаса, доходя до своего апогея в третьем действии при допросе в «частном доме» (в полицейской части) с пытками, выкручиванием рук, мучением жаждой.

В застенок («частный дом») вела крутая полукруглая лестница, обвивавшая широкую, полутораметровую колонну. Колонна сверху была срезана и оттуда неожиданно появлялся, как трагический Петрушка, свидетель купец Попугайчиков.

{100} Трансформация от Тарелкина к Копылову и от Копылова к Тарелкину удалась отлично. В поверженном Тарелкине звучали боль и страдание. В финальном обращении к публике Тарелкин утверждал живучесть «вурдалаков».

Роль кухарки Мавруши играл мужчина-травести, дополняя жуткую обстановку тарелкинско-копыловского чердака.

«А. Л. Грипич, режиссер спектакля, сделал из “Смерти Тарелкина” трагический фарс, и особенно остро в этой интерпретации зазвучал момент тупой безысходности этой сказки-яви, ясна была и связь театральных приемов Сухово-Кобылина с приемами Гоголя, а напряжение и тон спектакля напоминали насыщенность и остроту “Носа” и “Шинели”… Спектакль редкостный по цельности и слаженности». Так писал о спектакле критик А. Мовшенсон в «Жизни искусства» (28.XI.1922 г.)[[158]](#endnote-152).

Была разная критика. Так, например, рецензент журнала «Музыка и театр» (28.XI.1922 г.) писал, что «если уже идти по этому пути, то следовало изломать и всю пьесу так, чтобы от Сухово-Кобылина не осталось камня на камне»[[159]](#endnote-153).

В этом спектакле проявилось направление моей режиссуры.

Значительной для меня и Театра Новой драмы была постановка драмы Адр. Пиотровского «Падение Елены Лей».

«Петербург наконец дождался интересной и новой пьесы нового автора, не переводной, а русской, и к тому же превосходно поставленной и разыгранной.

Постановку “Падение Елены Лей”, пьесы Адриана Пиотровского, в Театре Новой драмы приходится признать наиболее ярким, интересным и удачным явлением всей театральной жизни за истекший сезон…

Как театральное представление, постановка “Падения Елены Лей” большая победа Театра Новой драмы. Работа режиссера, художника, музыканта — А. Грипича, Моисея Левина и Н. М. Стрельникова, настолько сливается с пьесой, что несмотря на громадную изобретательность, проявленную обоими первыми, на большую тактичность и мелодическую выдумку последнего, постановки не ощущаешь; кажется, что так и должно быть, иначе нельзя; кажется, что пьеса в другом окружении и с другим сопровождением немыслима. Отдельные части твердо спаяны, чередование сатиры и пафоса, переходы их, общая планировка, остроумнейшие детали — все сливается в цельный и значительный спектакль, {101} превосходную форму для превосходного содержания», — писал А. Мовшенсон в «Жизни искусства» (6.IV.1923 г.)[[160]](#endnote-154).

«Один из самых интересных спектаклей нашего театрального сезона. Самая объективная справедливость диктует указать вниманию апатичного и скептического петроградца на этот поистине исключительный спектакль. Сила этого “Падения” прежде всего именно в сценически-театральном достижении самого спектакля, самого действия», — отмечал Анатолий Канкарович в «Петроградской правде» (4.IV.1923 г.)[[161]](#endnote-155).

Спектакль вызвал, что называется, «большую прессу». Среди ряда рецензий, признающих достижения постановки «Падения Елены Лей», диссонансом звучало опровержение этих достижений: слева — в «Блокноте эксцентриков № 3» ФЭКСов[[162]](#endnote-156), справа — в рецензии, напечатанной в «Записках Передвижного театра»[[163]](#endnote-157).

В связи с постановкой «Падения Елены Лей» в некоторых рецензиях был поднят вопрос о судьбе Театра Новой драмы.

Эдуард Старк в «Красной газете» (6.IV.1923 г.), сравнивая театральную жизнь Москвы и Петрограда, писал: «В Петрограде омертвелая традиция. Нет левого фронта. Крошечный окоп на Моховой, где засело несколько смелых застрельщиков, маленькая группа энтузиастов. Что вы знаете, читатель, о Театре Новой драмы?! В театре революционно поставили пьесу, отразив в постановке все завоевания левого театра. Декораций нет. Конструктивное оборудование, выполненное М. Левиным в сотрудничестве с режиссером А. Грипичем, очень талантливо, с большим остроумием. Тщательное, дружное, живое исполнение труппы содействовало тому, что пьеса Пиотровского предстала в надлежащем освещении и смотрелась с большим интересом. Видно крайне любовное отношение к делу. Остается пожалеть, что этот единственный в Петрограде театр передового искусства находится в каком-то полном и совершенно неприличном загоне»[[164]](#endnote-158).

Я привожу эту выдержку из рецензии потому, что ни в одном из трудов по истории советского театра не отмечен спектакль «Падение Елены Лей», имевший новаторское значение в театре 20‑х годов, как нет почти ничего о Театре Новой драмы, кроме некоторых искаженных сведений.

Успех «Падения Елены Лей» был подтвержден более чем семьюдесятью ежедневными аншлагами и бурной реакцией зрителей во все время действия.

{102} Я уже писал, что Мейерхольд отлично отнесся к спектаклю. (Между прочим, он лишь через семь месяцев после постановки «Падения Елены Лей» — 7.XI.1923 г. — поставил американизированную пьесу советского автора А. Файко «Озеро Люль».)

Перед актерами стояла необычная задача — создать в спектакле образы, отличные от бытовой или стилизаторской манеры. Я должен был провести актеров: одних — по линии драматической экспрессии, других — по линии сатирического гротеска и эксцентрики. И все это сочеталось в единстве экспрессионистического спектакля. Но все в конце концов получилось само собой.

Актеры играли необычайно выразительно, вдохновенно. Культура речи была на высоте (недаром некоторые участники спектакля стали чтецами). В области же движения им пришлось овладевать конструктивным станком, созданным Моисеем Левиным, наклонными плоскостями, треком, трапецией, веревочными лестницами и т. п.

Сюжет «Падения Елены Лей» таков: действие происходит в некоем американском городе с древнегреческим названием Илион. Рабочий вождь Георг Гэз призывает рабочих к радикальной мере борьбы с капиталистами — к отказу производить потомство, новых и новых живых машин, лишить эксплуататоров притока новой рабочей силы. Король нефти Гектор Макферсон, в полном соответствии с древним мифом о Троянском коне, выдвигает перед сенатом план, как сорвать необычайную стачку рабочих, и предлагает послать Гэзу обольстительный «подарок» — свою любовницу Елену Лей, «маленькую теннисистку», чтобы она соблазнила вожака рабочих. Елена пытается очаровать Гэза, и сама влюбляется. Гэз, отбиваясь от притязаний Елены, стреляет и ранит ее. Елена остается жива и побеждает сопротивление Гэза. Макферсон, считая, что победа осталась за ним, убеждает Елену вернуться в Илион, но она полюбила Гэза и не хочет оставлять его. Рабочие поднимают восстание. Катастрофа. Драма заканчивается словами Елены: «Падают города, приливают океаны. Горы разламываются сквозь обрушивающиеся Илионы, через восстание, ветер, огонь, слушайте… Слушайте… трепетание новой твари во мне!»

В своей трактовке драмы Адр. Пиотровского я исключил всякие намеки, связанные с античными мифами об Илионе (Трое), Елене, Гекторе и т. п. Я показывал современный страшный капиталистический город (вернее, его символ), где рабочие, доведенные {103} до отчаяния, не видят иного средства борьбы, как трагически объявить бойкот любви, браку, деторождению, обрекая себя на прекращение рода. И в этом мраке вспыхивает чувство любви, разрывающее социальный катаклизм и вселяющее надежду на зарождение новой жизни.

Станок, созданный Левиным, был сложной конструкцией. Две трети сцены занимал трек, идущий из люка. Наклон трека так резко падал вниз, что актеры могли двигаться по его плоскости только в быстром темпе. Это была воображаемая улица. Трек заканчивался у станка высотою около трех метров. Узкая лестница без перил вела на этот станок треугольной покатой площадкой. С площадки под падугу уходила декоративная лестница. Граждане американского города в экстравагантных костюмах появлялись из люка и стремительно двигались по улице-треку, попадали под направляющий огромный кулак полисмена Гарри и, переворачиваясь, скрывались в люке. Встречное быстрое движение персонажей под ритмы синкопированной музыки создавало впечатление взбесившегося уличного движения.

На станке происходило заседание совета Илиона. Сенаторы сидели, как наколотые жуки в коллекции, на металлических тонких подпорках, впереди выступал Приамус, президент сената. На лестнице располагались журналисты, скрючившиеся над своими блокнотами. Униформа для всех — фрак и цилиндр. Здесь же, на площадке станка, шли сцены Макферсона и Елены, сцены в кабаре, где танцевали «3 — Элли — 3», и сцены заседания генерального штаба.

Под лестницей открывалось круглое отверстие — телефон полицейского бюро, и появлялось лицо шпика Брикса. Он же поднимался на трапеции, изображавшей воздушный шар, под колосники, ведя оттуда слежку.

Митинг шел на решетке из канатов, поднимающейся из прореза в планшете пола, по первому плану слева. Рабочие в ярости лезли снизу из люка вверх по решетке, заполняя почти все пространство зеркала сцены. Отсюда выступал Гэз.

Справа, внизу за станком, помещалась спальня Флорансы.

Загородный сад располагался на просцениуме. Среди пар, танцующих танго, шло обольщение Еленой Гэза (двуплановое построение мизансцены).

Световой монтаж включал освещение отдельных лиц (пистолетом), отдельных мест действия (прожекторами, тубусами, подсветами), {104} применялись бегающие лучи, цветовые круги. Управление светом велось по партитуре. Некоторые сцены разделялись световым занавесом — рампой, повернутой на зрителей, ослепляющей их своими огнями.

В музыке Н. М. Стрельникова был ряд оригинальных номеров: гимн Илиона, танго, похоронная процессия, бунт рабочих, катастрофа. В музыкальную партитуру включались также шумы города, телефонные звонки, гудки автомашин, выстрелы.

Для Адриана Ивановича Пиотровского моя постановка была полной неожиданностью (на репетиции я его не пускал). Наверное, он представлял все иначе. Но возражений с его стороны я не встретил, а на подаренном мне экземпляре пьесы он сделал надпись — «с благодарностью».

Первой постановкой пролеткультовского года театра стала пьеса В. Плетнева «Наследство Гарланда» (сценарий С. М. Эйзенштейна).

Вот как писал об этом спектакле критик Эдуард Старк в «Красной газете» (15.I.1924 г.): «После долгих ожиданий открылся, наконец, Театр Пролеткульта, или более знакомый нам по Театру Новой драмы, явление значительное, ибо среди всех своих петроградских собратьев этот театр — единственный, который решительно отметает все старые навыки, все прежние методы оформления сценического зрелища… Самым полным выражением идеологии Новой драмы была прошлогодняя постановка пьесы Адр. Пиотровского “Падение Елены Лей”.

То, что мы увидели сейчас, есть последовательное продолжение с той лишь разницей, что “Наследство Гарланда” Плетнева как пьеса хоть и сильно американизированная, слабее “Падения Елены Лей”. А как постановка она тоже уступает предыдущей, хотя бы потому, что гораздо менее динамична»[[165]](#endnote-159).

Но разница была не только в этом. Пьеса носила черты агитационной публицистики.

«Наследство Гарланда» имела три действия и 36 эпизодов. В них была показана конкуренция сигарных фабрик «Модерн» и «Элла», соглашательство «желтого» профсоюза и борьба рабочих с капиталистами за свои права под руководством партии коммунистов. Сюжетным ходом было неожиданное получение вожаком рабочих наследства в 850 000 долларов. Куда пойдут эти деньги? За ними и начиналась охота с подключением даже ку-клукс-клана. В пьесе все лежало на поверхности, в ней не было философской {105} глубины. Но — «взялся за гуж — не говори, что не дюж». И я стал ставить спектакль в жанре детектива, украшая его приемами кинематографа и различными трюками.

«Постановка убедительнее текста, — продолжал Э. Старк. — Постановка спасла пьесу и придавала ей характер оригинальности и новизны… Оживлял восприятие и введенный режиссером кинематограф… Неровности первого спектакля, нужно надеяться, сгладятся. Во всяком случае, пьеса требовала именно такой постановки, и замысел режиссера А. Грипича правилен»[[166]](#endnote-160).

Отличную, чрезвычайно удачно сочетавшуюся с действием музыку написал к спектаклю А. А. Голубенцев. Она была динамична, усиливала движение, погони, подготовляла восприятие трюков.

С. М. Эйзенштейн, смотревший «Наследство Гарланда», был так восхищен музыкой Голубенцева, что сразу увез композитора в Москву, чтобы тот написал новое музыкальное оформление для «Мудреца».

Оформление Е. Б. Словцовой было «чистой конструкцией», состоявшей из двух высоких боковых площадок и средней, расположенной на сильно покатом полу сцены. Сверху спускался киноэкран.

Действие перебрасывалось с площадки на площадку. Вырываясь от преследователей, героиня падала с трехметровой высоты спиной вниз. Зритель замирал. Но в тот миг внизу появлялись ку-клукс-клановцы и ловили ее на натянутый холст. Аделина становилась их добычей. Трюк состоял в том, чтобы в момент падения героини на сцене не было этих ку-клукс-клановцев. Все рассчитано было по секундам. В сцене погони герой «пролетал» с одной площадки на другую на канате, срывался в колосниках, чтобы затем появиться на экране в аэроплане и улететь.

Все это соответствовало сценарию Эйзенштейна и было отголоском его спектакля «Мудрец».

Премьера «Наследства Гарланда» шла с вопиющими накладками. Мы не успели тщательно отработать сложную монтировку. Это дало повод критику Г. Гурьеву обрушиться в этом плане на нашу премьеру. Но критик все же заявил, что «в постановке есть ряд интересных, талантливо сделанных моментов, подтверждающих режиссерскую изобретательность А. Л. Грипича» (Г. Гурьев в петроградском журнале «Театр», 22.I.1924 г.)[[167]](#endnote-161).

{106} Постановка «Наследства Гарланда» была для меня экскурсом в новом направлении. И в следующей работе я использовал формальные приемы экспрессионизма, которые обогатили мою режиссерскую палитру.

Экспрессионистская драма Э. Толлера «Человек-масса» шла у нас в переводе Адр. Пиотровского.

Толлер достаточно схематично показал борьбу сил, участвующих в социальной революции, трагедию интеллигентной женщины, мечущейся между стремлением примкнуть к революции и мелкобуржуазными представлениями о гуманизме.

В пьесу Б. Алперсом и мною были внесены изменения. Реальнее выявлялась тема классовой борьбы, яснее обрисовывался путь героини, перешедшей на сторону рабочих, но не изжившей в себе буржуазных иллюзий. И сильнее звучала ответственность каждого рабочего перед революцией, монолитность рабочей массы. Поэтому в спектакле не было Безымянного — этого отвлеченного носителя идеи, а была коллективная роль — масса, которая исполнялась тринадцатью актерами и актрисам. Среди них выделялись трое вожаков.

Условные обозначения заменялись конкретными. Вот для примера сравнение. В тексте пьесы:

Безымянный  
Нет отвлеченных вообще людей —  
Массовки — здесь,  
Государственники — там.

В сценическом тексте:

Нет отвлеченных вообще людей —  
Рабочая здесь масса,  
Буржуазия — там.

Пролеткультовский художник Я. Гуминер (на афише стояло анонимное — «Конструкция и костюмы ИЗО Пролеткульта») установил на нашей сцене свою конструкцию. Правую половину сцены занимала широкая, с поворотом, лестница, уходившая за полукруглый свод. За лестницей поднимался широкий цилиндр, как огромная фабричная труба. Перед цилиндром-трубой находилась площадка, какие бывают в заводских цехах. Лестницу и низ трубы ограничивали плоскости. По верху левой стороны сцены, {107} соответственно своду правой, шла ферма. Под ней, в глубине, — виселица. У виселицы стояли с петлями на шее приговоренные. Левая кулиса состояла из вертикальных и горизонтальных плоскостей. Это конструктивное сооружение в духе модного тогда урбанизма создавало ощущение города. Цветовое решение — серо-черные тона. Костюмы — форменный длинный сюртук и фуражка у Мужа, строгое платье с накидкой у Жены, униформа и кепи у рабочих, куртки у красноармейцев, смокинги, цилиндры у банкиров, саваны и цилиндры у осужденных под виселицей.

Реальные сцены перемежались «сонными видениями» с изменениями ритма, света, манеры исполнения. Из трех сновидений были оставлены первые два, развивающие конфликт. Третье, иллюстрирующее виновность Женщины, сокращалось.

Наиболее интересным было «сонное видение» во второй картине. Действие происходило на бирже. Вокруг большого круглого высокого бюро круговым движением метались в ажиотаже банкиры. В центре — Маклер. Гротесковые движения, жесты, вопли, выкрики. Переброс действия в кафе, тост и туш, картежная игра, танец под джаз-банд и снова биржа — в панике. Только на миг устанавливала тишину реплика Женщины — «Люди!» — и вакханалия продолжалась. Завершалось видение «музыкой звенящих цепей» и фокстротом банкиров в цилиндрах вокруг биржевой конторки.

В четвертой картине «сонное видение» шло как кошмарный сон героини. Красноармейцы выбивали общую чечетку под губную гармошку, разухабисто плясали девки, приговоренные вздергивались на виселице. Когда внезапно обрывались песня и танец вокруг повешенных, на миг наступала темнота. Тишина. В возникающем бледном свете в петлях виселицы виднелись одни лишь цилиндры повешенных… Красноармейцы целились в арестованного Мужа. Все его движения перед винтовками красноармейцев напоминали дергания марионетки. Женщина держалась подчеркнуто героично. Шла горячая речь красноармейца и приговор: «К стене». На реплику Женщины, ставшей около Мужа: «Стреляйте же. Я вышла из игры!.. Я так устала…», — раздавался злой смешок красноармейцев, разраставшийся в страшный, оглушительный смех, который заканчивал «сонное видение».

В реальных сценах я нашел тоже новое решение для «Интернационала», выхода красноармейцев, появления негра, цитирования текстов через транспарант, блуждания в темноте со свечами.

{108} Финал спектакля был пантомимический.

Вот что писал о спектакле в «Жизни искусства» (8.IV.1924 г.) Гр. Авлов: «“Человек-масса” — постановка со всеми достоинствами и недостатками работ Грипича: отличная выдумка, которой у режиссера, впрочем, не хватает на весь спектакль, элемент рассудочности в общем замысле и величайшая механизация актера. В постановке прекрасно задумана сцена войны и биржевого ажиотажа»[[168]](#endnote-162).

В спектакле «Человек-масса» я пользовался приемами экспрессионизма только для «сонных видений». В реальных сценах пробовал иные приемы, приемы экспрессивного реализма, которые впоследствии полностью применил при постановке «Эха» В. Биль-Белоцерковского в Московском Театре Революции.

Публикация, вступительная статья и примечания

**Елены Струтинской**

## **{111}** «Мне дилетанту все достижения сих режиссеров кажется убожеством» Из записных книжек Даниила Хармса

Записные книжки, фрагменты из которых публикуются ниже, хранятся в частном собрании Л. С. Друскиной в Санкт-Петербурге. Частично они были опубликованы ранее Михаилом Мейлахом в разных изданиях и в разное время (одна из последних публикаций — Введенский А. Полн. собр. соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 132 – 133, 139, 141 и др.). Но все, что касается темы «Хармс и современный ему театральный процесс» по ряду причин оставалось за границами прежних материалов. Таким образом, у исследователей не было документальных подтверждений того, что Хармс интересовался «необэриутским» театром.

Данная публикация недвусмысленно констатирует, что у Хармса в период репетиций в Театре «Радикс» и в Театре Дома печати прослеживался явный интерес к театральной практике тех лет. Об этом сообщают и записи о посещении им в 1926 – 1927 годах различных театров, характеристики актеров «Кривого зеркала», выписки из репертуарных афиш. Впервые в публикации приводятся упоминания Хармсом названий пьес русских авторов: от «Каменного гостя» Пушкина, «Смерти Тарелкина» Сухово-Кобылина до названия сатирической пьесы бывшего футуриста, предшественника Хармса, Вл. Маяковского. Кроме упоминаний тех или иных театральных событий и имен Хармс делает общие выводы о строении зрелища, законах композиции и жанров. Все эти записи совершенно по-новому обрисовывывают облик Хармса-режиссера, драматурга, признавая, что его поиск «новых форм» зрелища не был изолирован от живого театрального процесса, а развивался во взаимодействии с ним. А некоторые записи, например о посещении «Кривого зеркала», впервые подтверждают гипотетические догадки о связи двух явлений в искусстве.

Данная публикация — доказательство того, что театральный эксперимент ОБЭРИУ и Хармса не был спонтанным всплеском художественной новации, а являлся осмысленной реакцией как на сложные процессы истории театра, так и на современную театральную практику.

Автор публикации выражает глубокую благодарность Л. С. Друскиной за предоставленные материалы и А. Г. Герасимовой за поддержку и помощь.

При публикации сохранена орфография и пунктуация автора.

### **{112}** Записная книжка № 8. 1926 год

Репетиция Радикса[[169]](#endnote-163) в Институте Художественной культуры[[170]](#endnote-164)

I (10) 18 окт.

II (11) 20 окт.

III (12) 21 окт. для шестерки

IV (13) 22 октябр.

V (14) 26 октября. Антонио. Танец Бородиной[[171]](#endnote-165).

Марсель Берж «Боги трепещут». На этот сюжет С. Л. Цимбал пишет в настоящее время пьесу[[172]](#endnote-166). То, что я знаю о ней пока мне не по вкусу.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Некоторые Гермеса называли богом всех хитрецов.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Сохранилось немало рецептов той мази, которой намазывали себя ведьмы и ведуны перед полетом на шабаш. Вот один из таких рецептов, сообщаемый Иеронимом Карданом (1501 – 1576): сваренный жир младенца, сок опиха (apium), волкозуб (aconitum), жбаник (potentilla reptans), паслен (solanum), сажа. Hieronymus Cardanus. Desubtilitate. Jib. XVIII[[173]](#endnote-167).

Репетиции «РАДИКСА» в Институте Художественной культуры (ИНХУКЕ). У Казимира Северьяновича Малевича[[174]](#endnote-168).

I (10) 18 окт.

II (11) 20 окт.

III (12) 21 окт. для шестерки

IV (13) 22 октября.

V (14) 26 октября. Антонио. Танец Бородиной.

VI (15) 4 ноября. Режиссеры Не пришли и артисты вскоре разошлись

VII (16) 10 ноября — Радикс рухнул

Даниил Хармс

Георгий Кацман[[175]](#endnote-169)

{113} Главные роли в «Моя мама вся в часах»[[176]](#endnote-170)

Этингер — генерал Афанасий

Михаил Львовский — супруг[[177]](#endnote-171)

Шумов — Епонс

Гольдфарб — Елизавета[[178]](#endnote-172)

Вигилянский — папаша

Ратур — Лоэнгрин нянька

Бабаева — Мать

Солнцева — балерина[[179]](#endnote-173)

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Четверка — Гутупов, (Шул), Ермаков, Бородина

В пятницу 12 ноября, хочу прочесть:

«Комедию Города Петербурга» 1 ч.

«Китобой», «Казачью смерть», и на бис «Историю одной войны»[[180]](#endnote-174).

9 ноября.

Два человека Введенский и Заболоцкий[[181]](#endnote-175), мнения которых мне дороги. Но кто прав — не знаю. Возможно, что стихотворение одобренное тем и другим есть наиболее правильное[[182]](#endnote-176). Такое суть пока «Комедия Города Петербурга». Я же лично стою за «Казачью смерть». Если оно оправдается целиком, я буду рад.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Достоевского «Дядюшкин сон»

Инсценировка под комедию[[183]](#endnote-177)

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Сию пятницу 12 ноября хочу обставить боевыми положениями, из коих суть следующие. После нашей читки выйдет Игорь Бахтерев и скажет бессмысленную речь приводя цитаты из названных неизвестных поэтов и т. д. Потом выйдет Цимбал и так же произнесет речь, правомарксистским уклоном. В этой речи он будет защищать нас, оправдывать наши произведения в глазах различной сволочи. Наконец две неизвестные личности взявшись {114} за руки подойдут к столу и заявят: «По поводу прочитанного мы немногое сказать сможем, но мы споем». И они что-нибудь споют. Последним выйдет Гага Кацман и расскажет кое что из жизни святых. Это будет хорошо[[184]](#endnote-178).

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Программа Ритуала «Откидыванья»\*

1) Молчание — 10 мин.

2) Собаки — 8 мин.

3) Приколачивание гвоздей. — 3 мин.

4) Сидение под столом и держание Библии. — 5 мин.

5) Переселение святых.

6) Глядение на яйцо — 7 мин.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Паломничество к иконе… 7 = 3 + 1 + 3

\*Ритуал происходит в тюлевых масках[[185]](#endnote-179).

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Сухово-Кобылин

«Смерть Тарелкина»[[186]](#endnote-180)

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

«Женщина Горных вершин» — Мелодрама

«Потомки Пиратов» — гротеск

Характерные фильмы — американских постановок. — Суть инсценировки театральных пиес.

I. Закон Кинематографа, то, что он может путем крупного плана дать ближе эмоции автора.

II. Закон. Монтаж компанует пьесу с большими возможностями.

Фред Нибло — режиссер «Женщина Горных Вершин» Зал принял затемнения за позу. (Стационарное затемнение).

Мне дилетанту все достижения сих режиссеров кажется убожеством. «Потомки Пиратов» построено на неожиданности и быстрых темпах. «Женщина с Горных вершин» наоборот построена на (замедленных) темпах (затянутом).

{115} Уклон Фред Нибло к гротеску.

Нибло — формалист[[187]](#endnote-181).

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

12 января смотрел в «Кривом Зеркале» «Оформление быта». Начало лучше чем конец. Играют лучше чем в других вещах. Например Декамероновский «Глухонемой» может служить [нрзб.] плохой игры да и постановки. Кугелевская постановка первой вещи не плоха[[188]](#endnote-182), но игра актеров просто невыносима. Певица интимных песенок обладает богатой мимикой и полным отсутствием голоса. Смотреть ее интересней нежели слушать. Вот педераст в юбочке танцевал не плохо. Сам театр один из наиболее культурных у нас в Питере. Очень удобно помещен буфет. Публика не многочисленна и это приятно. Д. Х.[[189]](#endnote-183)

П. И. Карпов

«Творчество душевнобольных»[[190]](#endnote-184)

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

«Уновис» — утверждающие новое

исковис — группа К. С. Малевича

в году 1922 – 23[[191]](#endnote-185).

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

23 декабря. Ак. Опера «Князь Игорь». Ак. драма «Конец Криворыльска», Малый Оперный «Женихи на колесах», Большой Драматический «Настанет время»[[192]](#endnote-186).

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Матерьял к изданию

Кох-Боот: статьи

«Мюзик Холл»

«Бессюжетный балет»[[193]](#endnote-187)

Теперь я понял. Я явление из рада вон уходящее. 16 января 1927 г.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Тема Игорю Влад. Бахтереву к рисунку — провизор: из различных пузырьков и бутылочек.

{116} В субботу 19 марта смотрел Театр Сатиры «Игру». Очень не хорошо. Артисты играли ужасно и сама пиеса не слишком хорошо[[194]](#endnote-188).

В пятницу 18 марта четверг 17 марта смотрел в Свободном Театре «События которые не потрясли Сеньку» — это очень удачно![[195]](#endnote-189)

Перевод Гамлета: Кронберга и Полевого. У Полевого очень хороша песенка Офелии[[196]](#endnote-190).

Что-то мне кажется, что Бонди артист никакой так же как и Гибманн. Последний зато прекрасный конферансье, возможно что Бонди тоже, хотя я его так как конферансье не слышал[[197]](#endnote-191).

Когда выступает Рождественский, то нужно говорить не следующим номером, а следующим фортелем выступает Всеволод Александрович Рождественский[[198]](#endnote-192).

14.IV. Большой сговор с Терентьевым о пьесе «Любовь»[[199]](#endnote-193).

### Записная книжка № 3

Умным правит краткий миг.

Глупый знает все из книг.

Умный глупому не пара.

Умный груз, а глупый тара.

Украденные шубы

Читка братьев Карамазовых

Клоп[[200]](#endnote-194)

Описание спектакля.

Смех статуи. Очень сжатое интересное и хорошо впечатляющее описание.

Постановка «Каменного Гостя». Случай с Лаурой. М. М. Б. (Н). «Покажите ножики»[[201]](#endnote-195)

{117} Маргарита в переводе на русский язык значит любительница попредсказывать[[202]](#endnote-196).

### Из записной книжки, начатой 2 ноября 1926 года



(в Институте истории искусств)[[203]](#endnote-197).

Публикация, вступительная статья и комментарии

**Юлии Гирбы**

# **{124}** Статьи и сообщения

## Вера Гринер, Мария Трофимова Ритмика Далькроза и свободный танец в России 20‑х годов

Слово о Соавторе

Вера Александровна Гринер не дожила до выхода в свет этой статьи — она умерла 24 июня 1992 года. Всю свою долгую жизнь (родилась в 1890 году) Вера Александровна посвятила ритмике — удивительной дисциплине, позволяющей любому человеку развивать свои способности: волю, внимание, память и — как следствие — телесную выразительность, грацию, изящество. В. А. Гринер (тогда еще Альвинг) училась у Эмиля Жак-Далькроза в знаменитом Институте музыки и ритма в Хеллерау (близ Дрездена), затем преподавала на Курсах ритмической гимнастики князя С. М. Волконского в Петербурге, затем — в Московском институте ритма, во многих школах и студиях и закончила свой трудовой путь доцентом Театрального училища им. Б. В. Щукина Общий стаж Веры Александровны — 58 лет; однако и после ухода на пенсию она продолжала служить делу. В русских и зарубежных журналах выходили ее сочинения по ритмике (теоретические и практические). В журнале «Советский балет» (1991, № 5 и 6) были опубликованы «Воспоминания» о Жак-Далькрозе и Хеллерау; шла работа и над нижеприведенной статьей. Вера Александровна еще успела считать окончательный текст. Надо отметить, что в этой статье использованы ее материалы о ритмике в России в советский период, нигде и никогда не публиковавшиеся. Надеюсь, что эта работа послужит дальнейшему развитию ритмики в России и поможет еще не одному поколению педагогов-ритмистов, историков, критиков, специалистов в разных областях и просто любознательным читателям.

М. Трофимова,  
1 июля 1996 г.

{125} Ритм неограничен, и потому возможности его физического осуществления неисчислимы.

*Далькроз*

История свободного танца в России достаточно хорошо известна благодаря многочисленным публикациям[[204]](#endnote-198). Печатных же работ (на русском языке)[[205]](#endnote-199) по истории ритмики практически нет, поэтому и представление о ней в театрально-художественных кругах весьма туманное. Под словом «ритмика» обыкновенно понимаются различные системы, не имеющие к ней никакого отношения. Этому способствует и путаница в терминологии, начавшаяся еще во времена «танцевального бума» 20‑х гг., когда в названиях и продукции многочисленных студий мелькали «ритмические», «ритмопластические», «тонально-пластические» и прочие определения. Все это препятствует верному пониманию сути метода Далькроза и его роли в развитии многих направлений в искусстве, культуре и науке ХХ в.

Ритмика — это не самостоятельный жанр, а учебный метод, прикладная дисциплина, развивающая чувство ритма. Ритмические упражнения оказывают влияние на весь психофизиологический облик человека, укрепляют память, стимулируют творческую фантазию, тренируют способность сосредоточиваться на предложенной задаче, требующей как объема, так и устойчивости внимания. Нервная система, как и мускулатура, поддается развитию, поэтому человек, владеющий ритмом, будет лучше играть, если он музыкант или актер; лучше танцевать, если он танцовщик; лучше чувствовать себя, если он болен душой (ритмика применяется в психиатрии) или телом (с ее помощью лечат заикание…), и вообще лучше жить, потому что ритмика «воспитывает те невидимые способности, которые управляют взаимодействием духа и тела, которые помогают нам проявлять во внешности то, что внутри нас»[[206]](#endnote-200).

### I

Основатель метода музыкально-ритмического воспитания (ритмической гимнастики, ритмики) Эмиль Жак (Emile Jaques)[[207]](#endnote-201) родился в Вене в 1865 г., получил музыкальное, композиторское воспитание, учился у Д. Делиба, А. Брукнера, Р. Фукса. С 1892 г. стал профессором Женевской консерватории по классу {126} гармонии и сольфеджио. Обнаружив, что ученики совершенно неспособны передать временные деления — то есть ритм — в исполняемом произведении, Далькроз предложил им выполнять несложные движения (дирижерский жест — отбивание рукой, или движение ногой, всем телом и т. д.), чтобы физически почувствовать ритм. Эффект был подобен снежной лавине — самые неспособные ученики мгновенно понимали, что от них требуется. Именно сольфеджио навело Далькроза на мысль о воплощении музыкальных звуков в движении. Это и было началом системы, названной впоследствии ритмической гимнастикой, позднее — ритмикой, а сначала ее называли просто faire les pas — «делать шаги».

Работа над созданием и оформлением метода ритмического воспитания относится к 1900 – 1912 гг.; складывающаяся система быстро обрела популярность, и благодаря усилиям многих людей (архитектора, автора проекта здания института Генриха Тессинова, предпринимателя Вольфа Дорна, вложившего свои средства в идею Далькроза, ставшего впоследствии первым директором института, и др.) в апреле 1911 г. в Хеллерау, маленьком городке под Дрезденом, открылся Институт музыки и ритма, ставший мировым центром ритмики. В институте знаменитый Адольф Аппиа осуществлял свои сценографические разработки — все ступенчатые конструкции, на которых происходило действие постановок Далькроза; Александр Зальцман придумал и установил свет, скрыв лампочки за промасленным белым полотном так, что зал наполнялся рассеянным освещением. Все это, вкупе с невиданной еще ритмичностью учеников Далькроза, создавало незабываемое зрелище и привлекало к себе внимание самых разных людей. В Институте Хеллерау бывали Поль Клодель, Гордон Крэг, Бернард Шоу, Грэнвил Баркер, Эптон Синклер (описавший институт в одном из своих романов), Рудольф фон Лабан, К. Станиславский, Макс Рейнгардт, Сергей Дягилев, Анна Павлова, Вацлав Нижинский и многие-многие другие.

В прессе тех лет немало восторженных откликов известных людей о ритмике. Сергей Рахманинов писал: «Результаты, достигнутые методом Далькроза в области музыкального ритма и слуха, в высшей степени интересны»[[208]](#endnote-202). «Результаты ритмических упражнений по методу Далькроза, — продолжает другой автор, — прежде всего развитие музыкальности, уверенности и ясности в сознавании ритма, качество, которое только специалист может оценить по достоинству. Обыкновенный смертный не имеет {127} даже понятия, до чего редким бывает дар совершенного владения музыкальной ритмикой, ориентировка в ритме — вещь далеко не легкая. Нужно ли говорить о колоссальном значении “ритмической гимнастики” для сцены?»[[209]](#endnote-203) Игнаций Падеревский, гениальный пианист и первый Президент независимой Польши, писал: «Жак-Далькроз открыл новый путь мышлению, которому суждено вести к утверждению музыки в качестве развивающего фактора, подвергая весь наш организм воспитательному воздействию гармонии, мы сами должны стать гармоничными существами»[[210]](#endnote-204). И даже великий насмешник Шоу был очарован ритмикой: «О, почему меня не воспитали таким образом!»

В Хеллерау занимались студенты из многих стран, повсюду звучала немецкая, французская, английская, испанская, польская, норвежская, голландская, датская, русская, шведская речь. Душой этого «Ноева ковчега» был мсье Жак, как звали Далькроза ученики. Человек огромного обаяния, неистощимый рассказчик с чисто «французским» чувством юмора, феноменальный импровизатор, он превращал каждый урок в праздник. В. А. Гринер рассказывала, как однажды по хорам, проходящим по верху комнаты для занятий, прошел какой-то человек, и, пока он шел, Далькроз сопровождал его движения соответствующей музыкой; или вечерами любил «рисовать» музыкальные портреты своих учеников, точно отражающие не только характер движений каждого, но и характер собственно. Далькроз знал и помнил не только имена, но и личные особенности, жизненные обстоятельства, темперамент, силы, работоспособность всех своих подопечных, умел вызвать интерес к изучаемому предмету, пробудить и поддержать творческую инициативу, развивал самостоятельность мышления и практической работы[[211]](#endnote-205).

Слова Далькроза о многообразии свойств ритма, вынесенные в эпиграф к этой статье, блестяще подтверждаются практической работой в учреждениях самого различного профиля: музыкальных, театральных, медицинских и т. д. Яркий пример — работа русских ритмистов, не зря Далькроз возлагал особые надежды на курсы, открытые в Петербурге и Москве. Своим ученикам в Россию он направил следующее послание: «Мы знаем, что среди всех, вне Хеллерау учрежденных курсов метода Жак-Далькроза, никогда не было проявлено большего увлечения и высказано более глубокого понимания внутренней стороны ритмической гимнастики, чем у вас. Вот почему, полные ожидания, взираем мы {128} на вас, на то новое, что вы внесете в ритмическое воспитание»[[212]](#endnote-206). Далькроз посетил Россию в 1912 г. и мог убедиться в том, что надежды его полностью оправдались благодаря, в первую очередь, заслугам преподавателей Московской школы, возглавляемой Ниной Георгиевной Александровой, и открытых осенью 1912 г. Петербургских курсов во главе с директором Сергеем Михайловичем Волконским.

Россия была одной из многих стран, где побывали Далькроз и его ученики с демонстрацией системы. Показательные уроки в Москве и Петербурге зимой 1912 г., в которых помимо дипломированных учениц Далькроза приняли участие сотрудники русских курсов, вызвали массу откликов, от восторженных до резко отрицательных; среди последних наиболее характерна статья Ф. Сологуба «Дрессированный пляс»[[213]](#endnote-207). Интересно, однако, что противники ритмики, и в то время, и позже, судили о ней на основании лишь своих впечатлений от уроков. Между тем Далькроз подчеркивал, что «уразумение ритмической гимнастики — дело личного опыта» (не случайно эти слова стали эпиграфом всех шести номеров «Листков Курсов ритмической гимнастики», издаваемых Волконским с января 1913 по октябрь 1914 г. в Петербурге; сам же Сергей Михайлович занимался ритмикой в Хеллерау — сохранилась фотография, на которой Волконский вместе с Далькрозом, Питоевым и другими снят в портике института — в черном рабочем трико).

Правда, в большинстве своем зрители оценили ритмику. Один из очевидцев писал: «Семь девиц, одетых в черный гимнастический костюм, проделывали чудеса ритмической гимнастики, пластически передавали различные размеры и ритмы, при чем руки давали один размер, ноги — другой, голова — третий. Кружились в изящном круге, и вдруг останавливались, считая пропущенные такты, а потом все сразу продолжали свой пластический ритм. Показывали, как можно в пределах одного такта красиво согнуться и разогнуться, лечь и встать или сделать два противоположных движения. Ногами, а то и руками описывали различные ритмические длинноты: целые, половинные ноты, восьмые, шестнадцатые, триоли и секстоли. Делали внезапные перемены размеров. Канонически, то есть после рояля, вступали со своими жестами. Канонически разделяли жесты отдельных членов»[[214]](#endnote-208).

Среди упражнений были очень сложные, когда «голова двигается в такт двух четвертей, левое плечо — трех, правое — четырех, {129} а ноги пяти четвертых такта!..»[[215]](#endnote-209). Следует оговориться, что понятие «сложность» по отношению к ритмике употребляется не в смысле физической сложности движений. Далькроз в своих упражнениях не нуждался ни в какой изощренной технике: простые шаги, бег, движения рук были по силам и ребенку.

Самый ранний период работы по системе Далькроза в различных городах России знаменуется необычайным успехом. Видные музыканты, врачи, педагоги посещают уроки ритмики. Образовательные заведения, средние и высшие, вводят занятия по ритмике в учебные планы. Большое количество частных групп для взрослых и для детей организуют уроки по системе Далькроза у себя на дому. По материалам хроники, помещенным в «Листках Курсов ритмической гимнастики» С. Волконского, можно проследить за все возрастающим интересом к идеям Жак-Далькроза.

Говоря о ритмике в Петербурге и позднее в Петрограде, нельзя обойти молчанием роль князя С. М. Волконского в деле распространения системы Далькроза.

К настоящему времени о С. М. Волконском известно уже достаточно много[[216]](#endnote-210), а потому скажем лишь об одной стороне его деятельности. Особое место в жизни Волконского занимало его увлечение системой Далькроза. Он часто бывал в Хеллерау, присутствовал на постановке «Орфея» Глюка, посещал уроки, освещал деятельность Далькроза в своих статьях и публичных выступлениях с самых разнообразных сторон. Неутомимый пропагандист метода Далькроза, Волконский руководил Курсами в Петербурге до 1914 г., готовил и направлял педагогов в различные учреждения и частные группы. Так, преподавание ритмики было введено в Смольном институте, в Реформатском женском училище, в школе отсталых детей, на Курсах Лесгафта, в группах Т. В. Адамович, графини Е. Н. Толстой, княгини М. Д. Гагариной.

С началом первой мировой войны закрываются Курсы Волконского, прекращается издание «Листков», Волконский уезжает в свое имение Павловка в Тамбовскую губернию. Уезжают и педагоги, преподававшие и на курсах, и в других заведениях[[217]](#endnote-211).

Ритмика в Петрограде, однако, не исчезает. В марте 1916 г. в частной школе Татьяны Викторовны Адамович начинаются занятия по системе Далькроза, чтобы «тем самым заполнить пробел, который возник в этом отношении вместе с закрытием Курсов князя С. М. Волконского»[[218]](#endnote-212). Среди педагогов школы были Стефан {130} Станиславович Высоцкий, преподававший ранее на курсах, и Нина Валентиновна Романова, учившаяся у Далькроза, но закончившая не Институт в Хеллерау, а Курсы Волконского.

Затем школа Адамович перешла к Романовой, и в дальнейшем составила основное ядро Института ритма, открывшегося в июле 1919 г. Целью института была подготовка педагогов-ритмистов. Основными предметами были: ритмика, сольфеджио, импровизация по системе Далькроза. Институт проводил частые демонстрации метода, сопровождавшиеся групповыми постановками. Вначале такие демонстрации носили учебно-показательный характер, но в дальнейшем стала намечаться работа по достижению большей сценичности, для чего в институте начали заниматься пластикой[[219]](#endnote-213).

Уроки пластики вели сотрудники ГЕПТАХОРа, позже — участники студии «Единое искусство». В 1922 г. в Петрограде состоялась демонстрация метода студии, который заключался в соединении Далькроза (ритм) и Дельсарта (психологически выразительный жест). Выступление было встречено сочувственными отзывами в прессе[[220]](#endnote-214); так, например, особенно отмечалось отличие постановки от работ многих балетных, хореографических, пластических студий, где движение служило лишь внешним украшением, а не вытекало из законов человеческого тела. Студийцы же сумели выявить эти законы в точных жестах — точных и с точки зрения передачи эмоции, и с точки зрения расположения во времени и пространстве.

Помимо Института ритма в Петрограде преподавали ритмику в Детскосельской народной консерватории, в Школе экранного искусства были предметы «Далькроз и Дельсарте?»[[221]](#endnote-215) [так в тексте! — *Прим. авт*.], в Государственной балетной школе, в Институте ритма совершенного движения, а также во всех театрах, так что, можно сказать, весь город был «ритмизован».

Не меньшее распространение система Далькроза получила и в Москве, благодаря самоотверженной работе Н. Г. Александровой. В 1909 г., после окончания Женевского института, она открыла частные курсы ритмической гимнастики. Впоследствии, в июле 1919 г., на базе школы Александровой был создан Ритмический институт. Среди педагогов института был и Волконский, вернувшийся в Москву к этому времени.

Институт ритма, пишет историк, поместился в «Малом Власьевском переулке близ Арбата, в бывшем особняке художников {131} Константина и Сергея Коровиных. Большой зал с серыми мраморными колоннами, огромные венецианские окна уютных гостиных с широкими угловыми диванами, комнаты верхнего этажа, предназначавшиеся для студенческого общежития, полуподвальное помещение с классами для индивидуальных занятий, огромная застекленная терраса, выходящая в маленький сад, еще одна терраса на плоской крыше левого крыла этого дома…»[[222]](#endnote-216). (Здание института, к счастью, сохранилось, сейчас здесь расположен Противотуберкулезный диспансер.)

Деятельность института подробно комментировалась в прессе; одна из первых заметок показывает, насколько напряженно и быстро шла работа — уже через полгода после открытия состоялся первый выпуск ритмистов[[223]](#endnote-217). В программу обучения в Институте ритма входили такие дисциплины, как сольфеджио, история музыки, педагогика, психология, художественное слово, пластика и, конечно, главным практическим предметом была ритмика. Предметы, преподаваемые на разных курсах, разнились — так, на втором году обучения появились новые, вместе с приходом новых педагогов. Постепенно расширялся курс института: театральную лабораторию преподавал Фердинандов, методику, импровизацию, сольфеджио — Н. Г. Александрова, ритмику — Александрова и Е. Чаянова, эстетику — профессор И. Ильин, дыхание — Дробова, пластику — Богословская, шведскую гимнастику — Иванов, психологию — Коннюбах, физиологию — Ненюков, ритмический диктант — Н. Бгина. Третий год — выпускной, здесь опять появляются новые предметы и имена: шведскую гимнастику ведет Гиппенрайтер, пластику — Татьяна Тар, дыхание — Галактионова, импровизацию, вместе с Н. Г. Александровой, ведет Оранский. Кузнецов читает лекции по истории музыки, Четвериков — по психологии, Жемчужников — лекции по анатомии и физиологии[[224]](#endnote-218). Среди преподавателей был и Вс. Иванов, который вел семинар по стиховедению.

Все учившиеся в институте отмечают удивительную атмосферу занятий, вот только два отзыва выпускниц института: «До чего же мы любили занятия в этом милом доме! Мы совершенно не считались со временем, занимались иногда до позднего вечера, стараясь закончить новую постановку. Такая увлеченность давала хорошие результаты. Весь день был наполнен музыкой, движением, радостью…»[[225]](#endnote-219). «Раскрепощению тела служила и одежда. Мы одевались в черные трикотажные хитоны, руки и ноги оставались {132} обнаженными. Свобода! … Каждый урок был для нас счастьем. Урок отнюдь не был простой суммой музыки и телодвижений. Это был процесс созидательный, который возвышал нас в царство искусства…»[[226]](#endnote-220).

Постоянно поддерживались связи с основоположником системы: ректор института Н. Г. Александрова ездила в Женеву, где в то время размещалась школа Далькроза[[227]](#endnote-221), для ознакомления с новыми работами ритмистов. Проходили совещания ритмистов с целью координации работы всех московских «ритмистов-далькрозистов» и установления общей методологии. О популярности института говорит тот факт, что при нем были организованы дилетантские группы для лиц, «не думающих специализироваться в этой области», но желающих укрепить свои ритмические способности — так было и в Хеллерау…

Помимо учебной и научной работы институт выступал в Москве с демонстрациями ритмических импровизаций и этюдов, неизменно привлекавшими к себе внимание. О первой такой демонстрации извещает маленькая заметка «Ритмический институт», подписанная инициалами «С. В.» [Сергей Волконский? — *Прим. авт.*]: «В первой (части) будут показаны воспитательные приемы системы с соответствующими объяснениями. Во второй части будут даны образцы художественного применения: отрывок из “Орфея” Глюка, финал из G‑дурной симфонии Гайдна, ритмические картины по музыке Н. Г. Александровой, ритмический марш С. М. Волконского»[[228]](#endnote-222). Об этой же демонстрации писали в «Вестнике театра»: одним из наиболее радостных и ярких явлений театра явились «два скромных показательных урока, устроенных 15 и 16 мая (1920 г.) в театре Зон… именно здесь, в этих коллективных ритмических импровизациях и этюдах, было больше всего тех элементов, из которых слагаются впоследствии новые формы театра»[[229]](#endnote-223). Вспоминал эти показательные вечера и Волконский: «Уже на второе лето своего существования мы дали большую ритмическую демонстрацию в полтораста человек в театре Зон; она была повторена два раза при битком набитом зале»[[230]](#endnote-224) (театр Зон — затем Театр РСФСР‑1‑й.)

Ко времени первого приезда в Петроград в 1921 г. институт стал признанным педагогическим центром, театральная пресса города писала: «Более семидесяти педагогических учреждений Москвы, начиная от детских садов, домов и школ и кончая высшими музыкальными, балетными и драматическими школами, обслуживаются {133} в отношении ритма исключительно педагогическими силами, выходящими из стен Института»[[231]](#endnote-225). Гастроли института проходили в помещении Государственного театра Комической оперы 25 и 26 мая 1921 г. Программа была составлена так, чтобы можно было полнее охватить каждую область и показать все возможности системы Далькроза. Демонстрация открылась вступительным словом Н. Г. Александровой, затем зрители увидели ритмические упражнения, далее последовали этюды. Среди номеров был и ритмический марш на музыку и в постановке С. М. Волконского.

29 и 30 мая 1921 г. в Петрограде состоялась конференция по движению, приуроченная к гастролям москвичей. В программе конференции были предусмотрены отдельные доклады и выступления, в частности Волконский, пишет пресса, «обстоятельно выявил в своем докладе основы далькрозовской системы»[[232]](#endnote-226).

Как видно из этого краткого очерка, институт пользовался в то время существенной поддержкой властей, что подтверждается и следующими фактами. Когда в 1921 г. ввели нэп и начали сокращать и снимать с государственной дотации многие танцевальные школы, Институт ритма остался государственным. Годом позже он пережил вторую волну сокращений, несмотря на усиливающуюся полемику в печати о пользе или вреде ритмики[[233]](#endnote-227). В одном из журналов, кстати, появилась весьма примечательная статья, автор которой проводил четкое разделение между ритмикой и танцевальными студиями: «Все их [хореографических студий. — *Прим. авт*.] искания правомерны и ценны. Но все они имеют ограниченное значение — для развития хореографического искусства и не связаны с насущными требованиями жизни… для этих студий постановка — конечная цель всех занятий. Наоборот, для ритмистов постановка — только отклонение от основной работы», и поэтому, учитывая первостепенное значение для республики Института ритма, нужно дать ему возможность спокойно работать, «подготовляя тех инструкторов ритмики, в которых страна так нуждается»[[234]](#endnote-228).

Спокойной работы, однако, не получалось. С. М. Волконский вспоминает о том, сколько раз приходилось отстаивать институт от выселения, как после одного переезда пропала библиотека института — собрание книг по ритмике[[235]](#endnote-229).

В 1924 г. институт предполагается перевести в Ленинград, что было равносильно его закрытию, так как все педагоги связаны были {134} с Москвой. Закрытию предшествовала кампания в прессе; статьи этого периода отмечены весьма характерными названиями[[236]](#endnote-230).

Несмотря на такое краткое существование, в институте состоялось три выпуска педагогов-ритмистов, среди них: Н. Збруева, А. Заколпская, Н. Белова, И. Кандаурова, В. Ляуданская, О. Быстрицкая, Н. Кизевальтер, З. Кожемяка, Е. Шишмарева, Л. Залкиндт, Е. Соболева, Ц. Брук, Т. Бабаджан, Т. Мамиконян, Б. Двоскина, С. Товбин, Я. Ковальская, Л. Степанова, М. Геворкян, Е. Цветкова, М. Галактионова, В. Яновская, Е. Измайлова, Е. Конорова, Н. Егина.

Не оставили в покое и ритмистов Петрограда: «В 1922 г. начались сокращения и закрытия целого ряда учебных заведений. Институт Ритма, как самостоятельное учреждение, перестал существовать и влился в Институт Сценического Искусства, как составная его часть. Учебный план ритмического отделения расширился, в него были включены политические предметы»[[237]](#endnote-231).

Ритмисты организовали Московскую ассоциацию ритмистов (МАР, 1925) и продолжали работу по развитию метода. МАР сохранила ритмику в России, способствовала преемственности в обучении. Целями и задачами ассоциации являлись: пропаганда ритмического воспитания, разработка методов, отвечающих требованиям современной педагогической мысли, исследование влияния ритма на психофизиологию человека, расширение работы в смысле применения ритмики к разным областям жизни и искусства. Членами ассоциации «состоят последователи системы Далькроза, изучившие систему или под его руководством, или же в Московском Институте Ритма»[[238]](#endnote-232).

МАР состояла из различных секций: дошкольной, общеобразовательных школ, музыкальных, театральных, лечебных учреждений. По секциям регулярно читались доклады, устраивались демонстрации метода. Занимались в ассоциации и подготовкой пособий и методических разработок по ритмике, собирали архивные и исторические материалы. Так, уведомляя о праздновании 60‑летия Жак-Далькроза в декабре 1925 года, ассоциация обратилась ко всем «знающим Далькроза лично, имеющим какие-либо материалы, касающиеся его педагогической, литературной и музыкальной деятельности»[[239]](#endnote-233) с просьбой принять участие в торжестве.

Примерно два раза в год члены МАР встречались на общих собраниях для выработки общей методологии, обмена опытом, координации {135} дальнейших исследований. К этому времени назрела необходимость систематизировать то новое, что внесли русские ритмисты в развитие метода.

Первые педагоги, посланные Далькрозом в Россию (Альванг, Т. Аппиа, Пфеффер), скрупулезно придерживались методических приемов своего учителя, повторяли то, чему их обучали в Хеллерау. Но помимо глубоких знаний предмета обнаружились и недостатки, которые педагоги только постепенно осознавали в период работы в России, а именно — чрезмерная усложненность заданий, а в некоторых упражнениях и известная схематичность.

Практически неосуществимым оказалось и требование Далькроза сопровождать урок музыкальной импровизацией, так как среди учеников было мало музыкантов уровня Далькроза. Поэтому русские ритмисты стали сопровождать уроки музыкой, взятой из классического наследия и исполняемой часто концертмейстером.

Пересмотр коснулся и упомянутых выше усложненных заданий. Требования Далькроза были чрезвычайно велики, их возможно было предъявлять в хеллерауском институте, где готовили педагогов системы, но отнюдь не к учащимся театральных или музыкальных учреждений (не говоря уже о лечебных). Поэтому в рамках ассоциации началась работа по созданию дифференцированных методик преподавания, в том числе и для обучения балетных артистов, — хореографической ритмики.

### II

Ритмика неразрывно связана с пластикой с самого своего появления. Любой урок ритмики, даже не предназначенный для показа, завораживающе красив. Пластика — неизбежное следствие изучения ритма, однако ни в коем случае не цель. Далькроз всегда протестовал против того, чтобы ему приписывали желание создать новое танцевальное искусство. Под словом «танец» Далькроз понимал искусство выражать свои чувства при помощи ритмических движений, но он не находил этого в классическом танце, полагая, что балет озабочен только передачей такта, но не передает ритма.

Ритмическое воспитание танцоров является одним из основных направлений развития метода, так как музыка и движение неразрывно связаны между собой: ритм, темп, характер музыкального {136} звучания, фразировка — все эти элементы музыкальной выразительности находят свое воплощение в танце. Ритмика воспитывает умение проникать в содержание музыки, тренирует музыкальную память, развивает координацию, пробуждает и закрепляет чувство пространства. Не удивительно поэтому, что во многих балетных и танцевальных школах мира музыкально-ритмическое воспитание было введено еще в начале века.

В первом номере «Листков» за январь 1913 г. сообщается, что ученица хеллерауского института, «г‑жа Рамбер, приглашена учительницей ритмической гимнастики и мимисткой в Дягилевский балет»[[240]](#endnote-234). С начала 1914 г. ритмическая гимнастика по системе Далькроза была введена как обязательный предмет в программу Школы балетного искусства, учрежденной В. Д. Москалевой и руководимой заслуженной артисткой Императорских театров О. О. Преображенской[[241]](#endnote-235), и сохранилась в учебном плане после преобразования школы в Государственное хореографическое училище.

В области сценического применения ритмики в балетном спектакле первый в России опыт предпринял С. М. Волконский.

Вопросы искусства движения интересовали Волконского еще в бытность его директором Императорских театров. Среди задуманных им реформ одной из самых интересных могла стать реформа в области балета. Борисоглебский пишет, что именно в надежде на поддержку Волконского М. Фокин стал более активно готовиться к своей новаторской деятельности[[242]](#endnote-236). Взгляды Фокина и Волконского совпадали, однако не полностью и при дальнейшем сотрудничестве наверняка бы разошлись. Фокин признавал балет в целом, протестуя лишь против некоторых технических приемов[[243]](#endnote-237), а Волконский вообще не принимал балет как «систему художественного мышления»[[244]](#endnote-238), так что их позиции сходились только в отношении жеста — естественного, психологического, а не условного балетного.

Для Волконского основа любого искусства — музыка, ритм. Он писал о фокинских балетах именно с точки зрения подчиненности движения ритму: «… элемент массового ритма совершенно исчез в новых, “Фокинских”, балетах… про музыку Фокин забыл совершенно»[[245]](#endnote-239). В докладе «Ритм в сценических искусствах» на Всероссийском съезде художников одно из основных положений Волконского — музыка: «Движение в балете присочинено к музыке, не родится из нее»[[246]](#endnote-240). Ритм должен пронизывать все, не должно {137} быть неподчиненных ему движений, неритмичных «проходов» между элементами (Волконский называл такие элементы «кирпичиками» для построения «хореографических зданий»[[247]](#endnote-241)).

В формировании круга требований ритмистов к балетному и, шире, танцевальному искусству, одну половину составил метод Далькроза, а вторую — система выразительных жестов Франсуа Дельсарта, который одним из первых придавал особое значение взаимосвязи движения и эмоции. Особенно последовательным «далькрозистом-дельсартианцем» был Волконский. Мечтая о балете, где введение ритмичности приведет к упразднению старых форм, Волконский решил предпринять такую попытку на практике.

6 января 1915 г. в Мариинском театре состоялось представление силами балетной труппы театра и учеников курсов «аллегорического действия» «1914», по сценарию и в постановке Волконского. Анализируя спектакль, современники отметили ряд интересных моментов: так, постановщику удалось представить настоящее патриотическое действие, без умаления образа врага, без сгущения красок в духе «бульварно-газетных известий», хороши были «хоровые хождения», т. е. массовые ритмические мизансцены[[248]](#endnote-242). Андрей Левинсон писал, что спектакль явился первым опытом «самодовлеющего применения метода Жака Далькроза к сценическим задачам большого масштаба»; он также оценил оформление при помощи монументальной лестницы, расчленявшей сцену «на целый ряд вертикальных и горизонтальных планов, в которых совершается движение», что дало возможность показать два параллельных действия. Но критик указал и на такие недочеты, как отсутствие танца на и то, что «приемы школьного обучения» были вынесены на сцену при помощи неподготовленных ритмически артистов балета[[249]](#endnote-243).

У этого в целом неудачного спектакля было, однако, одно достоинство: он наглядно показал преимущества ритмически обученных людей и подтвердил тем самым необходимость обучения балетных артистов ритмике.

Далькроз считал, что балетным артистам ритмика особенно необходима, так как «хореографическое обучение деформирует естественную игру их членов». Ноги им служат лишь для поддержания веса тела, руки — для сохранения равновесия. Балетные не умеют ходить, пишет Далькроз, «все мы имели возможность видеть, как они переваливаются с боку на бок, словно утки, едва закончив свои туры». Поэтому первым и основным упражнением {138} в хореоритмическом обучении Далькроз считал медленную ходьбу, а также умение держать паузу — остановку, так как «танец можно сравнить с концертом для скрипки и оркестра, в котором солисты выступают в диалоге с другими инструментами, и то один, то другой из протагонистов замолкает на некоторое время, чтобы дать своему собеседнику возможность говорить. В танце, однако, диалог ведется на двух различных языках: пластические фразы отвечают музыкальным»[[250]](#endnote-244).

Появление «свободного танца» Айседоры Дункан, казалось, разрешило кризисную ситуацию в балете, возникшую в начале ХХ в. Ее танец нес с собой раскрепощенность тела — никакой виртуозности, затверженных жестов и поз, и раскрепощенность духа — масса выразительности, эмоций, чувств, свободное сиюминутное творчество. «Дунканизм» был воспринят первоначально как панацея, у Айседоры появилось огромное количество последователей. Бунт Дункан против всех оков особенно восторженно был встречен в России — родине Фокина, Баланчина, Мясина, Павловой…

Метод Далькроза и танец Дункан были принесены в Россию почти одновременно (первый приезд Дункан — 1904 г., первая школа ритмики Александровой — 1909 г.). Внешнее сходство, стилистика движений, одежда, босые ноги дунканисток и ритмисток послужили тому, что и цели Дункан и Далькроза стали воспринимать одинаково. «Ничего не может быть обиднее для убежденного далькрозиста, как столь распространенное в публике мнение, что наша система есть танцевальное искусство. Движение под музыку? — значит, танцы. Танцы с босыми ногами? — значит, “Дункан”. Очевидно!»[[251]](#endnote-245) Однако между танцами Дункан и методом Далькроза была принципиальная разница: оба они стояли в оппозиции к академическому танцу, оба занимались поисками новых путей в развитии искусства движения, оба провозглашали свои методы общевоспитательными, оба шли от греческой орхестики. На этом сходство кончается[[252]](#endnote-246).

Дункан в своем творчестве исходила из внешнего копирования греческой пластики (вазописи), и танцы ее отличала статуарность. Далькроз воспринял орхестику в сумме ее составляющих, среди которых основную роль играла динамика.

Дункан основывалась на эмоции, индивидуальном переживании музыки; Далькроз — на ритме, предписанном музыкой.

{139} Целью Дункан было создание нового танца. Далькроз не собирался создавать новый танец, пластику он мыслил только в контексте метода, как важную, но подчиненную музыке часть его.

Дункан не могла ничему научить даже самых одаренных учеников. Жан д’Удин, один из первых учеников Далькроза, писал, что на все вопросы «как?» Дункан отвечала: «Свободнее!» или «Делай, как я!». Далькроз мог бы ответить на это, что «слишком частое обращение к воображению без указания пути к его проявлению действует разрушающе»[[253]](#endnote-247). Он предоставил метод, основанный на объективных законах, предназначенный именно для обучения[[254]](#endnote-248).

У Дункан нет и не могло быть школы — последователей, продолжателей; лишь подражатели. Далькроз создал школу, его последователи могли развивать (и развивали) метод.

Роль Дункан в хореографии была ниспровергающей, Айседора, по выражению Жана д’Удина, это великая деструктивная сила; роль Далькроза — конструктивна.

Танцы Дункан, в общем благотворно повлияв на возникновение интереса к неакадемическому направлению, в итоге завели это направление в тупик. В настоящее время не существует «школ» Дункан, хотя, вероятно, можно найти свободно танцующих под музыку импровизаторов; но что из дункановского «наследия» они переняли? Напротив, в настоящее время трудно найти страну, где не было бы школы Далькроза; новое время принесло новую музыку, и известны опыты ритмики в сопровождении джаза; проходят конференции, семинары, выходят книги, разрабатываются новые методики — все на основе далькрозовского открытия.

Айседора Дункан была великой артисткой, необычайную притягательность, одухотворенность ее танца, магнетическое воздействие ее личности отмечали многие современники — Станиславский, Фокин, Волошин, Крэг. Совершенно не оспаривая этого, мы сознательно делаем упор на недостатки ее танца именно с точки зрения школы, преемственности. Именно подражатели Дункан породили тот стиль — «дунканизм», шумный успех которого в конечном счете объяснялся его доступностью: он не требовал техники. Преобладали простой шаг, бег, повороты тела, очень редко — прыжки; основное внимание уделялось позам, выразительности лица[[255]](#endnote-249). Особенно кстати это пришлось в послереволюционной России: зрителям не требовалось определенной культуры {140} восприятия, необходимой для того же балета, у исполнителей отпадала нужда в долгой и кропотливой работе.

Впрочем, очень многих отнюдь не удовлетворяла «подготовка» в танцевальных студиях, отмеченное отсутствие метода и расплывчатые рекомендации вместо четких законов. Так, например, оскомина, «набитая» пластическо-дункановскими танцами, остро ощущалась в сердитой статье «Танцулька и ритм», автор которой буквально заклинал заниматься «ритмогимнастикой — единственной ступенью к достижению гармоничного телом и духом человека»[[256]](#endnote-250).

Постепенно большинство пластических студий осознало ограниченность дунканизма и танцовщики стали обращаться к иным методам обучения, в том числе и к ритмике. Следует оговориться, что анализ литературных источников, посвященных ритмике, может дать положительный результат на обнаружение метода Далькроза только в том случае, если в источнике упомянуты имена педагогов, или названы термины ритмики, или дано максимально точное описание упражнений. В противном случае отличить ритмику от других, внешне схожих с ней методов представляется практически невозможным. Именно об этом предупреждал в свое время автор ряда статей о ритмике Ю. Энгель: «… чем дальше восходим мы по ступеням ритмической гимнастики, тем больше начала общего метода отступают на задний план. Это уже — нечто весьма близкое по характеру к искусству Дункан… далькрозовская пластика отличается от дункановской тем, что во всех мелочах строже передает ритм»[[257]](#endnote-251).

Различные варианты гимнастики (Алексеевой, Бодэ), «теафизтренаж» Фореггера, биомеханика Мейерхольда — все они, в сущности, преследовали развитие ритма в человеке. Но из опыта работы Фореггера, например, можно с уверенностью вынести лишь то, что в Мастфоре делали упражнения на одновременное выполнение различных ритмов: в новом варианте «Умирающего лебедя» танцовщица «одной рукой “выпевала” округлую пластическую мелодию взмахивающего крыла. Другая же рука — подстреленное крыло — качалась как маятник (сложнейший прием координации различных движений)»[[258]](#endnote-252). Мы знаем, что подобные упражнения входят в метод Далькроза; но была ли ритмика у Фореггера?

Еще более несостоятельны попытки основываться на декларациях студий: слова «ритм», «слияние музыки и движения», «развитие {141} музыкально-двигательного рефлекса» встречаются в программах почти каждой танцевальной студии 20‑х гг. Попробуем, например, определить на этом основании метод ГЕПТАХОРа.

«Музыка в процессе работы не фон, на котором развертывается пластическая композиция, не сопровождение, а источник работы, первопричина… Уроки преследуют двойную цель: 1) путем планомерно поставленных упражнений дать гармоническое развитие телу и 2) развить, раскрыть, обогатить в ученике природный музыкально-двигательный рефлекс»[[259]](#endnote-253). Это заявление вполне может быть понято и как принцип ритмики, однако в другом месте читаем: «Занятия проходили в слушании музыки и в выполнении не сложных упражнений: различных видов бега по кругу, свободных движений руками… прыжков — *типично дункановских* [выделено нами. — *Авт*.] приемов. Разумеется, участники танцевали и в хитонах и босиком…»[[260]](#endnote-254). И, наконец, В. А. Тендер сообщил, что, хотя гептахоровцы время от времени обращались к ритмике, занимались на петербургских Курсах Волконского, позже взаимодействовали с петроградским и московским Институтами ритма, но в итоге все же полагали метод Далькроза формальным, «уводящим от принципов, которые они исповедовали»[[261]](#endnote-255).

Из московских студий ритмику преподавали на Государственных курсах «Искусство движения»[[262]](#endnote-256). Занятия по ритмике в Хореографическом училище и позже — в школе Ансамбля народного танца Моисеева — вела В. Е. Яновская. Прочие студии искали свои пути в других областях, хотя их руководители, как правило, были знакомы с системой Далькроза на практике.

Студия Инны Чернецкой декларировала «полное овладение своим телом, превращение его в послушный инструмент для выявления всех душевных движений, преодоление всех связанных с этим технических трудностей»[[263]](#endnote-257), в программе занятий упомянуты балетный станок и акробатика, но не ритмика.

В рецензии о вечере Высших государственных хореографических мастерских, куда входила в то время и Студия Чернецкой, читаем: «… студии стремятся к выразительности творчества танцора, склоняясь то к принципам Художественного театра, то к Таирову и Комиссаржевскому»[[264]](#endnote-258) — годом позже о мастерской Чернецкой сказано, что ее стиль — «большая мимическая выразительность при очень умеренной технике»[[265]](#endnote-259), еще позже стиль студии определяется как «пережеванный дунканизм»[[266]](#endnote-260).

{142} Студия Веры Майя «пробует создать более рациональную, нежели у “пластичек”, систему тренировки танцоров». Майя «воспитывала быстроту реакции на звуковое восприятие и способность выражать мимикой и движениями возникающие под влиянием музыки эмоции»[[267]](#endnote-261). Среди предметов были элементы классического танца, экзерсис, акробатика. Впечатления от танцев ее студии в прессе тех лет: «дунканистская “тамбовщина”»[[268]](#endnote-262), «серьезная “эстрада” без особой остроты, с акцентом на танце стилизованном, гротеск, но не очень исковерканный, лирика, но не очень чувствительная»[[269]](#endnote-263); и, наконец, «раньше — 100‑процентное босоножье, теперь — эксцентрика, очень слабая по технике»[[270]](#endnote-264).

Бессюжетный пластический танец постепенно вытеснялся эксцентрикой, шаржем, этнографией, эстрадой; крепли «драмбалетные» идеи. Студии к тому же были нестабильны не только из-за внутренних (творческих) причин: с середины 20‑х гг. началось массовое насильственное закрытие и слияние студий, часто стоящих на совершенно разных позициях. Всех пережила лишь Студия им. А. Дункан, просуществовавшая до 1949 г.

В танцевальном мире тех лет поиск универсального синтетического направления приводил и к таким курьезам, как проведение балетных олимпиад. К участию в первой олимпиаде были приглашены: Школа Большого театра, Драмбалет, Государственный институт ритмического воспитания (Москва), студии Веры Майя, Чернецкой, Франчески Беата и пр.[[271]](#endnote-265) Появилась и идея создания единого балетного театра, «в котором бы смогли проявить себя все внеакадемические балетные течения»[[272]](#endnote-266), но после первой же олимпиады от этой идеи отказались, убедившись, что «в одну телегу впрячь не можно…».

Широкие лабораторные поиски «нового танцевального искусства» требовали создания единого центра для координации действий, и в начале 1922 г. была образована Хореологическая лаборатория (ХЛ) «в целях научно-теорической разработки вопросов, связанных с искусством движения: балета, танца, физической культуры и кинематографа»[[273]](#endnote-267). Лаборатория, как и Ассоциация ритмистов, существовала в рамках Государственной академии художественных наук (ГАХН). В руководство ее входили Г. Г. Шпет, Л. Л. Сабанеев, А. А. Сидоров, Н. Ф. Тиан. Большую часть работы лаборатории составляли доклады о различных системах движения и танца, изучение принципов описания движений в литературе, анализ влияния движений на кору головного мозга {143} и пр. Кроме того, лаборатория, часто вместе с ассоциацией и другими организациями, устраивала «Выставки движений», основной идеей которых было «искание возможных способов фиксации движения»[[274]](#endnote-268). Среди экспонатов таких выставок были рисунки, фотографии, записи движения, а также литература по искусству движения. ХЛ занималась также составлением библиографий по танцу, балету, собиранием книг и критических отзывов об искусстве Айседоры Дункан.

Совместное существование в рамках ГАХН Хореолаборатории и МАР было для последней не очень полезно. Сотрудники лаборатории были не ритмистами, а «дунканистами» — руководителями различных «школ движения», физкультурных или танцевальных студий: А. И. Шаповалова, И. С. Чернецкая, И. Дубовская. Среди руководителей ХЛ оказались люди с разными профессиональными интересами, их подбор отразил декларированную широту охвата проблем, но также напомнил басню про лебедя, рака и щуку: композитор Сабанеев; известный специалист в области книжной графики, историк и теоретик хореографии профессор Сидоров; философ Шпет; начинающая «пластичка» Тиан, о выступлениях которой некоторые московские журналы поместили резкие рецензии[[275]](#endnote-269). На многих работах лаборатории лежит отпечаток наукообразия, непрофессионализма и схоластики. Например, велись серьезные исследования по воссозданию древнеегипетского танца, причем ритм и темп движения определялись на основе «гимнов, молитв и стихотворений, дошедших до нас»[[276]](#endnote-270). В 1928 г. был прочитан доклад «Основные принципы системы А. Дункан»[[277]](#endnote-271), название которого говорит само за себя.

Ассоциация ритмистов постепенно начиная с 1925 г. перестает упоминаться в Бюллетенях ГАХН, члены МАР по умолчанию оказываются в Хореолаборатории, а лаборатория начинает заниматься вопросами ритмики. Так, в 1926 г. ХЛ просматривает «различные системы тренировок», среди которых системы В. Майя, Алексеевой, Чернецкой — и тут же Института «Ж. Далькроза и Тифлисского ритмического института»[[278]](#endnote-272).

Непростым было существование ритмики и в общем контексте развития культуры того времени. Объединительная политика часто приводила к искусственному слиянию ритмических заведений с иными, внешне профильными. Так, в Петрограде объединили Ритмический институт с Институтом сценических искусств (ИСИ), превратив его в 1922 г. в Ритмическое отделение ИСИ {144} (ликвидирован в 1930 г.). В ЛГИТМиКе ритмику преподавала Н. В. Романова, но после ее ухода на пенсию обучение по методу не велось. Романову сменил А. П. Руппе, считавший метод Жак-Далькроза «набором упражнений, в которых все от начала и до конца формально»[[279]](#endnote-273). Таким образом, преемственность развития ритмики в Петербурге — Петрограде — Ленинграде, через школу Адамович — Курсы Волконского — к Далькрозу, была нарушена. При дальнейшей централизации и «ритмопластики» окончательно потеряли остатки своей независимости. «Ленинградская ассоциация пластического движения (Студия Вербовой, ГЕПТАХОР, Мусиной и др.), — читаем в Бюллетене ГАХН, — обратилась к лаборатории с предложением взять на себя идейное руководство над работой ассоциации и оформить ассоциацию как Ленинградское отделение Хореологической лаборатории ГАХН»[[280]](#endnote-274).

В Москве преемственность сохранялась, однако были другие сложности. Постепенно начинает сворачиваться практическая работа: так, едва успев открыться, закрылись трехгодичные курсы по ритмике (1929 – 1932), возглавляемые Н. П. Збруевой[[281]](#endnote-275), подготовка ритмистов-педагогов велась нерегулярно.

Сужается степень распространения ритмики, ее преподают лишь в нескольких учебных заведениях, и преподают в соответствии с задачами последних. В такой дифференциации нет ничего плохого, но вместе с уходом ритмики в узкую специализацию потерялась ее некогда столь широкая популярность. Исчезли многочисленные школы и группы, где ритмикой можно было заняться для себя. Изоляция от общего процесса развития также не могла не повлиять на состояние ритмики в стране.

И все же, несмотря на отмеченные трудности, период ГАХН оказался плодотворным для дальнейшего развития метода Жак-Далькроза. Обусловленный известными причинами определенный уход ритмики в теорию позволил сосредоточиться на специальных задачах, провести пересмотр метода с целью наибольшего соответствия каждому виду искусства.

\* \* \*

Такова в общих чертах история ритмики и хореоритмики того времени. Остается добавить, что в 1930‑х гг. ГАХН, вместе с Ассоциацией ритмистов и Хореолабораторией, была ликвидирована. Ритмисты лишились центра и по настоящее время работают {145} разрозненно, не считая кратких и нерегулярных семинаров. Давно уже не существует учебного заведения по выпуску ритмистов широкого профиля; специализированная подготовка также практически отсутствует, передача метода идет в основном «из рук в руки», а это означает, что нынешнее поколение педагогов может оказаться последним.

Существование ритмики в нашей стране находится под угрозой исчезновения. Особенно обидно осознавать такое положение вещей на фоне широкого, всемирного распространения метода Далькроза, помня при этом, сколь большой вклад внесли в его развитие российские ритмисты.

Авторы выражают благодарность за помощь, консультации, предоставленные материалы Н. Д. Быстрицкой, И. В. Заводиной, Е. Д. Кара-Дмитриевой, Е. Л. Кузьминовой, Н. Л. Куманиной, Т. М. Митрян, Е. Я. Суриц, В. А. Тендеру, С. А. Яновскому.

## **{149}** Елена Струтинская Театральные эксперименты «Союза молодежи»[[282]](#endnote-276)

Ранний русский авангард проявлял себя поначалу большей частью в изобразительном искусстве и поэзии (и в объединяющем их искусстве оформления книги). К профессиональному театру волна авангарда докатилась чуть позже. Правда, разговоров о театре было много, рождались театральные идеи и проекты. Но в основном они так и остались идеями и проектами.

Первым авангардным объединением художников, реально осуществившим театральные постановки, был «Союз молодежи». Театральные инициативы «Союза молодежи» некоторое время были уникальны своей единственностью. Лидирующая роль этого объединения в русском театральном авангарде определяет наш интерес к нему.

В ноябре 1909 года по инициативе Е. Г. Гуро и М. В. Матюшина организуется художественное объединение — «Союз молодежи» (название заимствовано у пьесы Г. Ибсена), в его состав вошли некоторые участники группы Н. И. Кульбина «Треугольник». 16 февраля 1910 года был утвержден устав общества. Но в результате творческих разногласий Гуро, Матюшин и В. В. Воинов вышли из состава общества (Матюшин вернется в «Союз молодежи» в 1913 г.).

Председателем правления «Союза молодежи» избирается меценат и коллекционер Л. И. Жевержеев.

Создание общества было в какой-то мере предрешено логикой развития новых художественных направлений. Пробивавшему себе путь авангарду или, как его тогда называли, «футуризму», необходимо было консолидировать свои силы. Это было нужно не только для выставочной деятельности, хотя она и имела первостепенное значение.

{150} Художники стремились объединиться, сформулировать и отстоять свои позиции, осмыслить практику, выработать план совместных действий и создать печатный орган как для пропаганды своих идей, так и для борьбы с оппонентами, — например, из «Мира-искусства» или академических кругов. Привлекала возможность наладить связи с представителями других видов искусства, стоящими на сходных позициях.

Наиболее плодотворная деятельность «Союза молодежи» приходится на первые пять предвоенных лет (объединение прекратило свою работу в 1917 г.). За эти годы «Союз» организовал шесть выставок, на них экспонировались произведения практически всех крупных художников русского авангарда. Выходил журнал «Союз молодежи», было издано три выпуска: 1912 год — № 1, 2; 1913 год — № 2, 3 (последний номер — совместно с московской литературной группой «Гилея», в начале 1913 г. вошедшей в «Союз» на федеративных началах). Велась активная деятельность по проведению диспутов и выступлений членов объединения с докладами, чаще всего они проходили в помещении петербургского Троицкого театра миниатюр.

«Союз молодежи» дважды обращался к театру, в 1911 году осуществив «Хоромные действа» «Союза молодежи», а в 1913 году открыв «Первый в мире футуристов театр».

Живопись русского авангарда в период, предшествовавший первой мировой войне, неистово устремилась к освоению и утверждению чисто живописных форм и приемов, отказываясь от литературной повествовательности и сюжетности. В поисках новых форм и приемов художники увлекаются народными и «низовыми» искусствами, примитивами и др. Исследователи русского художественного авангарда отмечают его тяготение к стихии народного праздника, ярмарочных балаганов и любовь к театрализации[[283]](#endnote-277).

В русском театре сходные тенденции появляются за несколько лет до спектаклей «Союза молодежи». В. Э. Мейерхольд обращается к приемам и формам балаганного театра, театра комедии дель арте и пантомимы. В статье «Балаган» он писал: «… для того, чтобы спасти русский театр от стремления стать слугою литературы, необходимо во что бы то ни стало вернуть сцене культ каботинажа в широком смысле слова»[[284]](#endnote-278). В 1907 году в Театре В. Ф. Комиссаржевской после ухода Мейерхольда, но по его режиссерскому плану (режиссер Ф. Ф. Комиссаржевский, художник М. В. Добужинский) была осуществлена постановка «Бесовского действа» А. Ремизова — авторской стилизации народной драмы — {151} вызвавшая скандал. Зритель не понял условной игры, не воспринял стилизацию форм народного балагана на сцене. Вероятно, для своего времени это был слишком смелый опыт. Подобные формы театра требовали иных взаимоотношений актеров со зрителями. Вовлечение зрителя в игру предполагало принципиальные изменения театрального пространства, непосредственный контакт зрителя с актером.

В том же, 1907 году Н. Н. Евреинов и Н. В. Дризен открыли в Петербурге Старинный театр. Спектакли этого театра были с восторгом приняты зрителями. Евреинов тщательно реконструировал и воссоздал эстетические формы исполнения средневековых литургических драм. Предполагалось «в ряде спектаклей показать не только историю драматической литературы, но и главным образом эволюцию театра как зрелища во всем ее полном объеме», писал исследователь Старинного театра Эдуард Старк[[285]](#endnote-279).

Задача усложнялась тем, что организаторы представлений стремились «дать не только картину того, как ставились и разыгрывались пьесы, но показать и зрителя соответствующей эпохи, — как смотрел он пьесу и как на нее реагировал»[[286]](#endnote-280). То есть игралась не только пьеса, но и процесс «смотрения» спектакля средневековым зрителем.

Старинных «зрителей» на сцене изображали актеры, одетые в костюмы средневековых горожан. Они по ходу действия мимикой и жестами передавали чувства, охватывавшие средневековых театралов при виде весьма чувствительного зрелища, например «Трех волхвов». Таким образом, на сцене Старинного театра разыгрывались два спектакля: первый сюжетный, а второй изображал восприятие этого сюжета условными зрителями. Рампа в этом случае стала как бы музейным стеклом, отделяющим настоящее от прошлого.

В открывшемся 12 октября 1910 года «Доме Интермедий» В. Э. Мейерхольд убрал рампу, зал и сцена соединялись широкими пологими ступенями, по которым артисты входили или спускались со сцены. Сцена стала как бы составной частью зрительного зала.

Художественный авангард также стремился вовлечь зрителя в действо (будь то вернисаж, диспут или спектакль).

М. М. Бонч-Томашевский, помощник Мейерхольда в устройстве «Дома Интермедий», воспринял эту идею и последовательно развил в своей работе. В «Хоромных действах» «Союза молодежи» 27 января 1911 года действие трагедии о царе Максемьяне шло уже на трех игровых площадках среди зрителей.

{152} И если Мейерхольд устранил рампу, а Старинный театр, воссоздавая формы средневековых представлений, остался в пределах сценической коробки, то «Союз молодежи» не только действие вывел в зрительный зал, но и предложил новый тип оформления спектакля и соучастия зрителя в игре. Изменился сам феномен спектакля. В этом заключалось принципиальное отличие театра «Союза молодежи» от его предшественников, при всей похожести их спектаклей в некоторых чертах.

Не известно, кому принадлежала идея создания «Хоромных действ», но замысел и его воплощение оказались совершенно необычными.

Обращаясь к истокам национального театра и возрождая некоторые традиции и приемы народного и балаганного ярмарочного театра, «Союз молодежи» пытался реконструировать сам дух первозданной театральности, игры, вовлечения зрителей в действо, объединившее в себе спектакль, игрище, хоровод, интермедии и др.

С этими эстетическими установками были связаны замысел и весь облик «Хоромных действ». Достаточно сказать, что декорировались не только сценические площадки, которых было три (для одной пьесы), но и стены зрительного зала.

Представление «Хоромных действ» «Союза молодежи» состоялось 27 января 1911 года. Рекламные объявления о предстоящем «действе» появились во многих петербургских газетах. По городу были расклеены афиши, выполненные по эскизу художника Ц. Я. Шлейфера (он же сделал и программку спектакля).

Что же обещали зрителям устроители «Хоромных действ»?

Заглянем в программу.

«“Союз Молодежи”

в театральном зале школы имен. А. С. Суворина  
(Английская наб., 6). В четверг, 27 января 1911 г.

Организованы Хоромные действа

Инсценируемые М. М. Томашевским

Художественные работы художников “Союза молодежи”.

1.

Царь Максемьян и ево непокорный сын Адольфа. Трагедия в 2‑х действиях.

Действуют: Грозный царь Максемьян, дерзкая богиня Винера, непокорный сын Адольфа, древний рыцарь Брамбеус, легкий скороход — {153} маршал, верные пажи, римский посол, самолучший кузнец, гробокопатель и его жена Матрена, будильщик, сенаторы, магометанский посланник, воины, царедворцы, скоморохи, Винерины прислужницы, танцовщицы, барабанщики, петух и смерть.

Участвовать любезно согласились: гг. В. К. Лабутин, Н. И.\*\*\*, Н. Н. Срывкин, С. С. Оловянишников, Г. Г. Галон-Петрович, М. Я. Мизернюк, Ц. Я. Шлейфер, Э. К. Спандиков, Ф. Ф. Феоктистов, П. Я. Мизернюк, В. Я. Спекторский, В. Д. Жданов, И. А. Назаров, В. М. Сахаров, А. И. Рожковский, А. В. Емельянов, А. П. Плигин, Л. И. Гурджа, Гавриленко, Ротмлянский, Е. Я. Сагайдачный, г‑жи Н. И. Т\*\*\*, А. Ф. Кочергина, И. А. Вольская, А. С. Шефтель, М. В. Маркович.

Режиссер-распорядитель В. Н. Соколов. Музыка и хоры М. П. Речкунова.

2.

Хоромные причуды с публикой правила для присутствующих:

Желающих присутствовать на 2‑й части действ просят принять к сведению следующие правила:

1. Выстрел красной пушки означает приступ к Хороводным действам, после чего в зале могут оставаться только лица, маскированные и одетые в костюмы, сделанные по рисункам художников “Союза” и выдаваемые бесплатно во время перерыва между 1 и 2 ч. в обрядной комнате.

2. Выстрел зеленой пушки означает начало хоровода.

3. Последующие выстрелы цветных пушек означают начало новых причуд.

4. Выстрел серебряной пушки означает последние 5 минут хороводных причуд.

5. Выстрел золотой пушки и заявление главного режиссера “маски долой” требует обязательного демаскирования и в зал допускается вся публика для участия в заключительном “Променаде радости”.

6. Верховным руководителем причуд является главный режиссер, который все время находится на особом возвышении.

7. Распорядители отличаются особыми костюмами. В хороводных причудах: Шаманские пляски с участием артистов балета, муз. А. Г. Шапошникова.

{154} 3.

1. Менуэт. Муз. А. Г. Шапошникова. Исп. арт. балета.

2. Испанские и итальянские злодейки-прелестницы исполняют свои народные песни, г‑жа Шефтель и Вольская.

3. Вихри зеленых змиев, белых слонов и красных чертиков, муз. Ребикова. Исполн. гг. Асетиати и др.

4. Вокальный квартет: Алексеевский, Ленский, Леванский и Константинов.

5. Знаменитый испанец г. Ринальди Ромаклерос. У рояля — г. Зискинд. Хозяин пивницы господина Гамбринусова — Акакий-Амалия-Фридерих Фрейер фон Гераус. Его помощник — Карл Карлович Штоппер.

Эскизы и декорации “Царя Максемьяна” худ. Е. Я. Сагайдачный. Трон Винеры, худ. Э. В. Спандиков. Шампанея, худ. А. Ф. Гауш и худ. И. С. Школьник, Пивница господина Гамбринусова, худ. Г. Е. Верховский, Обрядная комната, худ. Ц. Я. Шлейфер и худ. С. И. Бодуэн-де-Куртенэ.

Костюмы и бутафория собственной мастерской под наблюдением худ. Ле-Дантю.

Режиссер М. М. Томашевский. Зав. муз. частью А. Г. Шапошников.

Ответственный художник Е. Я. Сагайдачный. Начало в 9 час. вечера. Конец в 3 часа ночи. Хранение верхнего платья 10 коп. с персоны»[[287]](#endnote-281).

Замечателен был сам выбор народной драмы для постановки. Драматургический строй пьесы, где трагедийные, «страстные» моменты взрываются потешными интермедиями, создавая вихревую чехарду трагического и комического, где форма кажется легкой, подвижной и вроде бы свободной в своей разгульной праздничности и проказливости, как бы приглашает забыть все правила и каноны театра и пуститься в это игрище как бог на душу послал. А. М. Ремизов, создавший свой вариант «Царя Максемьяна», писал: «Русский народ создал театр Царя Максимилиана, неправдошный театр, т. е. самый настоящий театр со своей нежитейской, со своей правдой театральной»[[288]](#endnote-282).

Вот эту «нежитейскую» правду и воплотили русские футуристы. Весь комплекс постановочных идей был необычным. Обращение к народной драме потребовало необычного решения игрового пространства и оформления его. Спектакль, как это было в традиционной народной драме, разыгрывался не на сцене, а среди {155} зрителей и был одним из первых спектаклей, игравшихся в непосредственном контакте с публикой. Занавеса и рампы не было. Название «хоромные» (то есть «комнатные») «действа» точно характеризовало форму представления.

Стены зрительного зала по всему периметру были завешены панно. Таким образом, зрители оказались внутри игрового пространства, внутри «декораций», которые их окружали со всех сторон.

Оформление не носило иллюстративного характера, оно передавало не место действия, а образ. Панно были выполнены в лубочном стиле и изображали «виды» града Антона, Кумерского царства, птиц, зверей и «цветы райские». На панно «пестрели оригинальные надписи вроде “любовь — прекрасное занятье”», свидетельствовал рецензент «Петербургского листка»[[289]](#endnote-283).

Действие спектакля развертывалось на трех игровых площадках. В центре удлиненного прямоугольного зала находилась круглая площадка-арена, а на узких концах зала напротив друг друга располагались два помоста — неглубокие авансцены, сзади замыкавшиеся живописными заспинниками и с трех сторон окруженные широкими ступенями, спускавшимися в зрительный зал.

На первой авансцене помещался трон Максемьяна. Напротив него, на аналогичном помосте с левой стороны зала, были владения «дерзкой богини Винеры», возвышался ее трон.

С круглого помоста-арены, находившегося посреди зала, грозили Максемьяну иноземные рыцари и сама Смерть. Здесь же претерпевал свои мучения несчастный Адольфа.

Кроме действующих лиц, предусмотренных пьесой, Бонч-Томашевский ввел в представление «Царя Максемьяна» скоморохов. Они были кем-то вроде «слуг просцениума»: устраивали шумовые эффекты, уносили «убитых» по ходу действия персонажей, выступали с небольшими интермедиями.

Камерность пространства и близость зрителей повлияли на манеру исполнения: она была искренней и естественной. Исполнители настолько прониклись «нежитейской правдой», что снискали единодушное одобрение петербургских рецензентов. Последние свидетельствовали, что трагедия была разыграна «при несмолкаемом смехе»[[290]](#endnote-284).

А дальше, после окончания трагедии, «роль увеселителей взяла на себя костюмированная нечисть в виде леших, чертей, слонов и зеленых змиев»[[291]](#endnote-285). «Громко стреляли пушки, обсыпавшие конфетти, {156} весело вертелся хоровод, замаскированный боярами, горожанами, лешими, гробокопателями, воинами, царедворцами…»[[292]](#endnote-286).

По окончании маскарада началась программа кабаретного типа, наибольшее впечатление на зрителей произвели шаманские пляски.

Замысел постановщиков удался — зрители приняли правила игры, бурно сопереживали героям трагедии, а затем с не меньшим удовольствием смешались с исполнителями в веселом танце.

Над подготовкой «Хоромных действ» и «Царя Максемьяна» работали многие члены «Союза молодежи», каждому было предоставлено право сделать свой вариант сценографического оформления трагедии. В собрании Жевержеева сохранились эскизы А. Ф. Гауша, Е. Я. Сагайдачного, М. В. Ле-Дантю, В. И. Быстренина, Г. Е. Верховского, А. И. Балтера, Ц. Я. Шлейфера и самого Жевержеева.

Эти работы при разнице манер и качества исполнения объединяет обращение к формам народного искусства — лубка, игрушки — но оно не было догматическим и реставраторским. Хотя знание и изучение народного искусства лежало в основе оформления, так же как и в Старинном театре, но это знание было проведено через стихию игры, дурачества, рождественских и масленичных ряжений и маскарада. Свобода следования духу народного искусства, разнообразие форм дали интересные решения оформления спектакля.

Среди предложенных вариантов оформление Сагайдачного было признано лучшим. Его эскизы панно и трона Максемьяна не сохранились, (как и эскиз трона Винеры, выполненный Э. В. Спандиковым), но сохранилось несколько его эскизов костюмов. В них черты русского исторического костюма сочетаются с деталями одежды XVIII – XIX веков. Этим достигался и комический эффект смешения «французского с нижегородским», и эффект двойного ряжения.

В эскизе костюма Царедворца художник изобразил персонажа в боярском кафтане и высоченной шапке, из-под которой торчит белый пудреный парик с пышными буклями петровских времен.

Иронических аллюзий полон и облик Винеры Кумерской. Лубочная красавица вставлена в платье Екатерины I. Принцип остранения прослеживается и в других эскизах Сагайдачного. Так, костюм Палача состоял из черного балахона с двумя пушистыми красными помпонами на груди, красного колпака-капюшона с прорезями не только для глаз, но и для рта и носа! Нелепость {157} двух последних дополнений к традиционному колпаку снижала «ужасность» облика палача.

Наиболее интересен по решению образа костюм Скорохода-маршала. Тонкая, легкая фигура, увенчанная остроконечной шапкой, похожая на стрелку часов, изображена художником в движении. Сагайдачный почувствовал и передал через внешний облик драматургическую функцию персонажа: появления и уходы Скорохода отмеряют действие и предшествуют трагическим событиям в драме. Его неумолимое движение в сюжете пьесы подчеркивает трагическую неотвратимость хода времени.

В эскизе Петуха Хоромного художник добавляет к традиционной маске с клювом и гребнем и накидке из лоскутков (перья) еще одну деталь, которая подчеркивает ряженость, маскарадность, — военные брюки с лампасами и ботинки со шпорами образца 40 – 50‑х годов XIX века. Этот персонаж завершал действие пьесы. Смерть расправлялась с Максемьяном и его придворными, зал погружался во мрак, — и вдруг начинал брезжить рассвет и на пустой трон вскакивал Петух и начинал петь зарю. На такой оптимистической ноте «Союз молодежи» заканчивал трагедию.

Как и все акции авангарда, «Хоромные действа» не были рассчитаны на долгую сценическую жизнь. Это был манифест, значимость которого имела одномоментный характер. Его целью было доказать возможность существования такого типа зрелища, утвердить новый прием, замысел, форму. Здесь, в этом спектакле, проверялись попытки следования формам народного искусства, искался новый контакт со зрителем, утверждалась возможность использования внесценического игрового пространства и создания образа места действия. Следующие театральные эксперименты «Союза молодежи», осуществленные спустя два года, были посвящены уже иным задачам.

### «Первый в мире футуристов театр»

Четыре знаменитых вечера — 2 – 5 декабря 1913 года, в течение которых существовал «Первый в мире футуристов театр», вызвали к жизни статьи и исследования: их авторы писали о театре футуристов, об открытиях в области живописного авангарда, о драматургии, сценографии, меньше о музыке. Мемуарная литература богата воспоминаниями об этих декабрьских представлениях, хотя и они весьма разноречивы. Удивляться тут нечему, писались мемуары уже во времена печально известные, представления {158} о благонадежности у мемуаристов, по всей видимости, были различны. Немалую роль сыграли личные симпатии и антипатии повествователей. Сказывалась и временная дистанция.

Спектакли вызвали бурный интерес, безусловно, неоднозначный. Атмосфера вокруг премьер напоминала военные действия. Любая акция футуристов состояла из самого художественного явления и антуража вокруг него. Интерес и скандал подготавливались манифестом, выпущенным тремя реформаторами театра (М. В. Матюшин, А. Е. Крученых, К. С. Малевич), и тремя статьями В. В. Маяковского о театре в «Кино-журнале». Эпиграфом к этим выступлениям, как и к другим манифестам тех лет, можно поставить знаменитое «В клочья!» Маринетти. Разжиганию интереса способствовали и анонсы в прессе с завораживающим списком действующих лиц будущего спектакля: «старик с черными сухими кошками (несколько тысяч лет)», «его знакомая (сажени 2 – 3. Не разговаривает)» и др.

Внешние правила авангардной игры были соблюдены. Была поддержка в зале, приехали московские футуристы, поражавшие экстравагантностью одеяний и расписанными лицами, было и явление в зале некоего футуриста в желтой кофте, отмеченное многими газетами и даже запечатленное в рисунке (см.: Огонек. Спб., 1913. № 50. С. 8). Четыре спектакля посмотрел «весь Петербург», о публике, о ее составе было упомянуто в каждой рецензии. Бесспорность этой акции и в присутствии зрителей — аншлаг, — и в их реакции. В их готовности быть сопричастными к новым явлениям, даже будучи с ними не согласными. Ждали «новых форм», «нового слова» пугались, шарахались, протестовали, но безудержно влеклись к ним.

Итак, публика в театр пришла, раскупив билеты по повышенным ценам. К кому же она пришла, кто эти реформаторы сцены?

Напомним — идет декабрь 1913 года, Маяковскому — 20 лет, но в перечне действующих лиц трагедии «Владимир Маяковский» значится: «поэт 20 – 25 лет»; год назад им опубликованы первые стихи, студент Московского училища живописи, ваяния и зодчества, член литературного объединения «Гилея» и с марта 1913 года «Союза молодежи». К. С. Малевич — 35 лет, живописец, выставляется с 1898 года, с января 1913‑го — член «Союза молодежи». М. В. Матюшин — самый старший, ему 52 года, бывший скрипач Императорского оркестра (1881 – 1913), один из основателей «Союза молодежи», композитор и художник. {159} П. Н. Филонов — 30 лет, с 1910 года выставляет свои работы, один из учредителей «Союза». И. С. Школьник — 30 лет, секретарь «Союза молодежи», экспонирует свои работы на выставках объединения, с 1913‑го начинает работать в Троицком театре штатным декоратором. А. Е. Крученых — 27 лет, учитель рисования в гимназии, создатель заумного языка и теории самовитого слова, член «Союза молодежи». Велимир Хлебников — 28 лет, поэт, драматург, теоретик языка.

В марте 1913 года московское литературное объединение «Гилея» на федеративных началах вошло в «Союз молодежи». В «Союзе» давно хотели создать поэтическую и театральную секции, и если присоединение «Гилей» решило первую проблему, то театральная секция так и не была создана, хотя «Первый в мире футуристов театр» был открыт.

Пройти мимо театра и не опробовать свое искусство на подмостках поэты «Гилей» и художники «Союза молодежи» не могли. Провести свое искусство через объем сцены, соотнести его с движением театрального действа, звучащим словом, музыкой и непосредственной реакцией зрительного зала — это было неотразимо привлекательно для авангарда.

Задача создания театра, где пьеса, музыка и сценография творились бы людьми одной художественной веры, объединенными идеей сказать новое слово во всех областях театрального зрелища — явив новую театральную образность — стала главной для деятелей «Союза молодежи».

Но не только «Союз молодежи» устремил свои помыслы к театру. 23 марта 1913 года в Московском политехническом институте на диспуте, организованном объединением «Мишень», М. Ф. Ларионов сделал доклад «Роль живописи в русском театре» (четыре из шести докладов, объявленных на этом вечере, были посвящены театру). Ларионов декларирует намерение лучистов создать свой театр.

Мы не знаем, кому из поэтов «Гилей» или художников «Союза молодежи» принадлежала идея создания театра. Возможно, она возникла в противовес намерению Ларионова создать лучистский театр, — тогда мы можем предположить, что инициатором постановки был Малевич, ведший с Ларионовым борьбу за лидерство. В письме к Матюшину Малевич сетует: «… Ларионов очень старается убедить других, что я ничто…»[[293]](#endnote-287).

В пользу этого предположения свидетельствуют строки из письма, написанного Малевичем Матюшину в июне 1913 года: {160} «Кроме живописи, еще думаю о театре футуристическом, об этом писал Крученыху, который согласился принять участие, и другим. Думаю, что удастся поставить в октябре месяце несколько спектаклей в Москве и Питере [Ларионов намечал открытие своего театра тоже на октябрь. — *Е. С*.]»[[294]](#endnote-288).

По всей видимости, открытие театра футуристов предполагалось в Москве, но осуществлено не было. Известно только, что Д. Бурлюк принимал активное участие в реализации этой идеи, когда же устройство театра в Москве сорвалось, он совместно с Матюшиным вел переговоры с председателем «Союза молодежи» Л. И. Жевержеевым об устройстве театра в Петербурге. Так или иначе, инициатива принадлежала Малевичу и Бурлюку в Москве и Матюшину в Петербурге, а катализатором, ускорившим появление театра, оказалось соперничество с Ларионовым.

Хлопотам по организации театра предшествовало событие, имевшее к нему непосредственное отношение. В июле Матюшин, взявший на себя миссию по созданию театра в Петербурге, собирает всех заинтересованных в деле на даче в Усикирко, чтобы конкретно договориться о действиях. В результате в Усикирко собрались Крученых и приехавший из Москвы Малевич. Маяковский был в Киеве вместе с Бурлюками, Хлебников не смог выехать из Астрахани, потеряв деньги на билет, присланные ему Матюшиным.

Собравшиеся учредили Первый всероссийский съезд футуристов, был написан и опубликован манифест. В постановлении съезда в пунктах 5 и 6 говорилось:

«Устремимся на оплот художественной чахлости — на Русский театр и решительно преобразим его.

Художественным, Коршевским, Александринским, Большим и Малым нет места сегодня! — с этой целью утверждается Новый театр “Будетлянин”.

И в нем будет устроено несколько представлений (Москва и ПетроГрад). Будут поставлены Дейма: Крученых “Победа над солнцем” (опера), Маяковского “Железная дорога”, Хлебникова “Рождественская сказка” и др.»[[295]](#endnote-289).

Утверждение «Нового театра» должно было произойти «на новых началах слова, рисунка, музыки»[[296]](#endnote-290); что подразумевали «будетляне» под этими новыми началами? М. В. Матюшин так охарактеризовал их: «В живописи все эти сдвиги плоскостей, перемещения связи видимости, введение новых понятий о выпуклости, тяжести, динамизме формы, динамизме краски.

{161} В музыке идея новых гармоний, новых гармонизаций, нового строя (четверти тона). Одновременное движение четырех совершенно самостоятельных голосов (Регер, Шенберг).

В открытие слова и потому отрыв слова от смысла — право слова на самостоятельность, отсюда новое словотворчество (открытие гениального Хлебникова)»[[297]](#endnote-291).

По всем направлениям шло переосмысление основ творчества и поиск новых приемов, упор делается на создание новой формы. Что касается музыкальных новаций, провозглашенных Матюшиным, то они смыкались с поисками венской школы, с ее экспрессионистским направлением, возглавляемым Шенбергом. Матюшин экспериментировал в области речитативной оперы, добиваясь диссонансного, резкого звучания, — тональность партий на четверть тона выше (спустя четырнадцать лет Д. Д. Шостакович продолжит эти искания в работе над оперой «Нос»).

В это же время Малевич, связанный с московскими поэтами-футуристами, восприняв концепцию «зауми», переосмысляет ее применительно к живописи. Смещая логические связи («Корова и скрипка», 1911), разрывая их, художник приближается к отказу от видимых явлений, стремясь постичь мир интуитивным путем, сделав интуицию творческим методом. В письме к Матюшину он писал: «Мы дошли до отвержения смысла и логики старого разума, но надо познавать смысл и логику нового, уже появившегося разума, “заумного” что ли, в сравнении. Мы пришли к заумности, не знаю, согласитесь ли вы со мной или нет, но я начинаю познавать, что в этом заумном тоже есть строгий закон, который даст право на существование картин. И ни одна линия не должна быть черчена без сознания его закона, только тогда мы живы»[[298]](#endnote-292). Эти искания должны были воплотиться в спектаклях нового театра.

Работа над созданием будущего театра идет все лето. В сентябре Маяковский привез в Петербург свою трагедию и прочел Матюшину, Филонову, Школьнику и Крученых. По свидетельству последнего, она заняла в чтении 15 минут. Практически это был лирический монолог. Тут же последовала просьба дописать трагедию.

Сложно шли переговоры с председателем «Союза молодежи» Жевержеевым о возможности осуществления спектаклей в Петербурге. Только в середине ноября он дал согласие на постановку трагедии «Владимир Маяковский» и оперы «Победа над солнцем». Репетиции начинаются в 20‑х числах ноября и проходят в {162} Троицком театре. Посмотрев репетиции, устроители (Жевержеев и директор Троицкого театра Н. М. Фокин) решаются снять большее помещение — спектакль будет проходить в театре Луна-парк, бывшем Театре В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской улице.

Недостаток средств, по свидетельству Матюшина, привел к тому, что для «оперы и трагедии пришлось набирать участниками студентов-любителей и только две главные партии в опере были исполнены оперными певцами…». Экономия средств затронула и изобразительную сторону спектаклей: «А что делалось с К. Малевичем, которому не дали из экономии возможность писать в задуманных размерах и красках, не дали исполнить по рисунку костюмы, как ему хотелось, о дубликатах костюмов в должном количестве нечего было и думать»[[299]](#endnote-293).

Художники были поставлены в довольно жесткие условия: по свидетельству того же Матюшина, Малевич за четыре дня написал 12 огромных задников, Филонов в два дня сделал свои сложные панно и костюмы. Можно предположить, что и Школьник был в нелучшем положении.

Любопытно, что, если средства на постановку были ограничены, то реклама спектаклей была поставлена превосходно. «В один из вечеров второй половины ноября 1913 года, — вспоминал Жевержеев, — на стене дома, примыкавшего к зданию Государственной думы с ее каланчей на Невском проспекте, появилась необычная реклама. Сменяющиеся световые буквы через регулярные интервалы складывались в не совсем обычный текст: “Общество художников "Союз молодежи" — 2 декабря. Театр на Офицерской. Первые спектакли футуристов театра. Трагедия "Владимир Маяковский". Опера "Победа над солнцем"”.

Через несколько дней на киосках Пташникова и на заборах запестрели необычные афиши»[[300]](#endnote-294). Афиш было две. Литографированный плакат О. Розановой, «где в призмах преломлялись цвета белый, черный, зеленый, красный…»[[301]](#endnote-295), и шрифтовая афиша, напечатанная красной краской с небольшим рисунком Д. Бурлюка в центре, выполненным черным цветом.

Реклама сделала свое дело — все билеты были распроданы по повышенным ценам.

Вечером 2 декабря занавес знаменитого театра на Офицерской взвился, правда с солидным опозданием на полчаса. И начался спектакль «Первого в мире футуристов театра».

### **{163}** «Владимир Маяковский»

Спектакль начался прологом. Полуосвещенная сцена была пуста. Коричневые сукна обрамляли игровое пространство, в глубине сцены находилось квадратное панно-задник, впереди, ближе к рампе, задрапированная коричневой тканью в тон сукон, стояла небольшая лестница.

Действие начинал похоронный факельщик в белом цилиндре и ливрее, в руках он держал фонарь. Осторожно ступая и поминутно оглядываясь, факельщик подбирался к панно и начинал его разглядывать, освещая фонарем. Публика, по свидетельству П. А. Ярцева, стала смеяться. Может быть, этот проход факельщика напомнил зрителям знаменитый проход Варламова — Сганареля из «Дон-Жуана». Видимо, именно эта мизансцена и использование задника-панно дали повод Ярцеву провести параллель между двумя спектаклями и отказать футуристам в постановочном новаторстве.

За факельщиком в полутьме на сцену потянулись гротескные фантомы: «человек без глаза и ноги», «человек без уха», «человек без головы», «человек с растянутым лицом» и знаменитый «старик с сухими кошками». Фигуры двигались из левой кулисы в правую. Парад монстров поначалу развеселил публику. «Публика пробовала смеяться, — свидетельствовал А. Мгебров, — но смех обрывался. Почему? Да потому что это вовсе не было смешно, — это было жутко»[[302]](#endnote-296). Аналогов этим фантомным персонажам русская сцена прежде не знала. Н. Харджиев, анализируя литературные истоки образов трагедии Маяковского, писал: «Эти чудовищные и гротескные маски не имеют прообразов ни в пьесах Андреева, ни у Хлебникова, ни у Блока.

Источник этих образов — “символическая поэма” Ф. Ницше “Так говорил Заратустра”[[303]](#endnote-297):

“У одного нет глаза, у другого уха, у третьего ноги… Например, я видел таких людей, которые суть только огромный глаз или огромная морда…”»[[304]](#endnote-298).

Трактовка Харджиева достоверна. Книга Ницше была издана в русском переводе в 1912 году и была очень популярна в то время в среде художественной интеллигенции. В поэзии Маяковского часто встречается имя Заратустры и очевиден общий ее чисто ницшеанский богоборческий и «сверхчеловеческий» пафос («Эй, вы! Небо! Снимите шляпу! Я иду!»). Позже образы Ницше дали импульс развитию немецкого экспрессионизма, вспомним «рабочего — руку», «рабочего — ногу» и т. д. из пьес Э. Толлера, — {164} но это произошло на рубеже 20‑х годов. По-видимому, эсхатологическое мироощущение молодого Маяковского, выразившееся в образе «города-адища», восприняло образы немецкого философа как выражение собственных чувств и эмоций. В трагедии гротескные чудовища Маяковского порождены то ли городом, то ли истерзанным воображением главного героя.

Образы Маяковского обрели зримое воплощение в живописной трактовке П. Н. Филонова. Очень многое в этом спектакле зависело от сценографов, как, впрочем, в любом экспрессионистском или футуристическом спектакле. Гротескно-экспрессивные образы, созданные Филоновым по литературному замыслу Маяковского, во многом определили эмоциональный строй спектакля.

Поразившие зрителей, эти персонажи были написаны на холстах, натянутых на рамы-щиты, которые были чуть выше человеческого роста и полностью закрывали фигуры прятавшихся за ними и передвигавших эти щиты актеров. Актеры были одеты в своеобразную прозодежду-униформу — белые халаты — и время от времени подавали реплики, выглядывая из-за своих щитов-персонажей. Каков был облик фигур-фантомов? «Нарисованы на этих щитах были длинные, вытянутые красные лица, руки, ноги — все это в типичной филоновской манере, как будто с живых уродов содрали кожу, чтобы до конца обнажить человеческие страдания»[[305]](#endnote-299), — вспоминал участник спектакля К. Томашевский (его мемуары, опубликованные в 1938 г., особой объективностью не отличались). Жевержеев подчеркивал чрезвычайную композиционную сложность «плоскостных костюмов Филонова, написанных без предварительных эскизов им самим прямо на холсте», затем они натягивались на «фигурные по контуру рисунка рамки»[[306]](#endnote-300).

Впечатление, производимое этими плоскими, совершенно лишенными пластики монстрами, было страшным. Оно усиливалось, когда в соседстве с ними на сцене оказался живой человек — сам Маяковский. Сочетание трех компонентов сцены — живого, подвижного молодого человека в повседневном костюме, плоских статичных монстров и мощной живописной экспрессии задников-панно — рождало, по свидетельству видевших спектакль, глубокое чувство тревоги. В этом сказался не только драматургический замысел поэта (ведь эти персонажи-куклы были предопределены его ремарками), но и собственный стиль художника Филонова. Включение неподвижных фигур в динамическую, насыщенную вихревым движением пространственную среду было одним из характернейших приемов его живописи того времени.

{165} Примерно с 1911 – 1912 годов в живописи Филонова возникают мощные экспрессионистические мотивы. Доминирует тема — человек и город. Активный герой его картин этого периода — город. Пространство холста охвачено движением — движением зданий, которые теснятся, как бы кружатся, стремительно надвигаясь на людей. А люди и животные (собаки, лошади) — наоборот, абсолютно статичны. Застыли в безжизненном оцепенении. Идею движения, в принципе присущего этим живым существам, Филонов стремится передать умозрительно, аналитически — например, изображая лошадь с шестью ногами. Но при этом абсолютно статичную. Соединение метафизической идеи движения, передаваемой увеличением количества конечностей, с чувственно и непосредственно воспринимаемой статичностью фигур производит в этих картинах необычное, завораживающее впечатление. Примерно в таком же отношении находились плоские и статичные фигуры в спектакле по Маяковскому с динамичным живописным задником-панно. Этот эффект был чертой глубоко индивидуальной творческой манеры Филонова. Изобразительные решения панно пролога и фигур монстров находились в прямой зависимости друг от друга.

Филоновым были написаны эти плоские персонажи (в описаниях спектакля они иногда значатся как «костюмы», а иногда их называют «куклы»), а также панно к прологу и эпилогу. Декорации-панно к 1‑му и 2‑му действиям и бутафория (слезинки, слезищи и пр.) были выполнены И. С. Школьником.

Облик филоновских панно пролога и эпилога не восстановим. Они были сделаны без предварительных эскизов и погибли во время ленинградского наводнения 1924 года. В своих воспоминаниях А. Е. Крученых описал панно Филонова и, как очевидец, рассказал о своеобразной, исступленной манере художника работать: «Работал Филонов так: когда, например, начал писать декорации для трагедии Маяковского (два задника), то засел, как в крепость, в специальную декоративную мастерскую, не выходил оттуда двое суток, не спал, ничего не ел, а только курил трубку.

В сущности писал он не декорации, а две огромные, во всю ширину сцены, виртуозно и тщательно сделанные картины.

Особенно мне запомнилась одна: тревожный, яркий городской порт с многочисленными, тщательно выписанными лодками, людьми на берегу и дальше — сотни городских зданий, из которых каждое было выписано до последнего окошка.

{166} Другой декоратор — Иосиф Школьник, писавший для пьесы Маяковского в той же мастерской, в помещении рядом с Филоновым, задумал было вступить в соревнование с ним, но после первой же ночи заснул под утро на собственной, свеженаписанной декорации, а забытая керосиновая лампа для разогревания клея коптила возле него вовсю. Филонов ничего не замечал!»[[307]](#endnote-301)

Сопоставив описание панно к прологу, данное П. Ярцевым в рецензии на спектакль, и описание Крученых, можно сделать вывод, что речь идет об одной и той же работе. П. Ярцев писал: «Футуристическое представление состояло из пролога, двух коротких картин и эпилога. В прологе на неглубокой сцене “в сукнах” было поставлено небольшое квадратное панно (или экран), расписанное ярко разными вещами: корабликами, домиками, деревянными коньками, будто кто набросал кучу игрушек, а дети их зарисовали. Смотреть на это не было неприятно: это было очень бодро, тепло по краскам, весело — и напоминало святки»[[308]](#endnote-302). Стиль Филонова передан своеобразно, но точно. Думаю, что восприятие Ярцевым филоновского панно как веселого смутило не одного исследователя творчества художника. Необычная, экспрессивная манера изображения, упрощавшая, огрублявшая предметы и вещи, в какой-то степени была сродни примитиву и детскому рисунку. Если мы обратимся к живописи Филонова 1911 – 1913 годов («Кому нечего терять», 1912; «Формула городового», 1912 – 1913; «Мужчина и женщина», 1912 – 1913; «Корабли», 1912), то всюду обнаружим сходные мотивы: город, сдавленные, спрессованные дома находятся в каком-то хаотическом движении, ломаный ритм вертикалей домов и горизонталей электрических проводов, искореженные столбы и водосточные трубы, летящие в резкой диагонали трамваи. Можно предположить, что панно, написанное в той же манере, что и станковые вещи Филонова, показалось Ярцеву веселым и бодрым рядом с жуткими монстрами, чьи вытянутые пропорции с удлиненными руками и ногами, доминировавший в их костюмах «красно-огненный» цвет и мертвая статичность к гармонии не располагали.

В описаниях Крученых и Ярцева совпадает предметное наполнение панно. Кораблики (или лодки), люди и лошади характерны для Филонова, но не для Школьника. Эскиз Школьника ко 2‑му действию сохранился, есть и фотовоспроизведение утраченного эскиза к 1‑му действию, которое послужило основой для реконструкции этой декорации, выполненной Л. Чупятовым в 1941 году. {167} Ни в одном из эскизов Школьника нет ни лодок или кораблей, ни людей, ни лошадей.

В панно эпилога Филонов проиллюстрировал поэтический образ из финального монолога Маяковского:

Иногда мне кажется, —  
я петух голландский…

«Петух голландский» красовался в центре филоновского панно среди смятенного городского пейзажа.

Живописная стилистика работ Филонова и Школьника различна, хотя в рамках спектакля художники пытались найти некое единство. В приведенном описании Крученых подчеркивал особенную тщательность проработки холста до мельчайших деталей, свойственную Филонову и являющуюся одним из условий воплощения его «аналитического метода». Манера Школьника иная. Крупные, как бы небрежно выписанные детали, более резкое цветовое решение. Но в рамках спектакля столь различные манеры в трактовке образа города своеобразно дополняли друг друга и сближались общностью эмоционального решения.

Панно Школьника к 1‑му и 2‑му действию (эскиз к 1‑му действию воспроизведен в журнале «Стройка» № 11 за 1931 г.) продолжали тему «города-адища», охваченного лихорадочным хаотическим движением, показанным в панно Филонова к прологу.

Это портрет города, данный через восприятие героя трагедии. Хаос громоздящихся друг на друга домов, судорожное переплетение улиц, чехарда трамваев, летящих кубарем через смятые, как бумага, площади. Синкопированный ритм линий, рождающий звуковые ассоциации грохота и скрежета городских улиц. Город крик. Город, способный породить монстров-фантомов, пришедших к герою трагедии со своей болью.

Город в декорациях Филонова и Школьника из фона, из места действия становится — персонажем, равноправным участником трагедии.

Сцена, обрамленная сукнами нейтрального цвета, была неглубокой, панно висели на уровне вторых кулис — создавалось впечатление городской площади, а небольшая лесенка, задрапированная коричневым коленкором, служила пьедесталом-трибуной для Маяковского. Демократичность, митинговая открытость действия на площади сочетались с исповедальным содержанием монологов главного героя, заставляли зрителей вслушиваться в не очень понятный текст и сопереживать герою трагедии. Страдающий {168} герой, исповедующийся на городской площади, не мог не вызвать сочувствующего интереса и отклика у зрителей.

Панно Школьника 1‑го и 2‑го акта не изображали конкретный город — Москву или Петербург — это был город вообще. Но в декорации 2‑го акта художник дает топографические иллюстрации к монологу Маяковского. Над «копьями домов» у горизонта раскинулась гладь бледно-зеленых вод «океана-изувера», а над ним в ясной голубизне неба парила надпись — «северъ».

Впечатление от сценографических работ Филонова и Школьника передал в своих воспоминаниях Мгебров: «Быть может, то, что я увидел тогда, на этом картоне, — самое реальное изображение города, какое когда-либо я видел. <…> Я почувствовал движение города в вечности, всю жуть его, как части хаоса»[[309]](#endnote-303).

В художественной новизне спектакля критика не стала разбираться, да и не смогла бы этого сделать при всем желании, поскольку для этого надо было обладать, как минимум, даром предвидения. Спектакль был рубежным. Он дал толчок развитию новых направлений в искусстве. Мы сейчас можем оценить их в исторической перспективе, как прошлое, но для современников и рецензентов они были будущим — хотя и быстро надвигавшимся, но пока еще совершенно неизвестным. Спектакль можно было сравнить только с тем, что уже было.

В одной из наиболее обстоятельных рецензий П. Ярцев — режиссер, актер и критик, опиравшийся на традиции русского реалистического театра, — скептически отнесся к исканиям нового театра. Обругав Маяковского за «дурные манеры и фальшивый тон актера “новой школы”», Ярцев заявил, что в футуристическом спектакле «не было никаких небывалых вещей», а были вещи, «которые на сцене так называемого “условного театра” много раз перевидела публика <…> Так что здесь футуристический театр оказался в некоторой части отсталым театром»[[310]](#endnote-304).

Ярцев вспоминает мейерхольдовские постановки «Балаганчика» и «Дон-Жуана». С последним он сопоставляет принцип сменяющихся задников, а с блоковским спектаклем, — где актеры просовывали руки и головы в прорези картонных сюртуков, — филоновских монстров. Вместе с тем Ярцев отмечает, что «футуристический спектакль был вульгарен, но вульгарность под названием “новой красоты” давно утвердилась на сцене. Он был груб, но, однако, не только не грубее театра драм, насилий, бесстыдных жестов, подлых слов, который пришел к нам в последние годы, а бесконечно благороднее того театра. Потому что если {169} футуристический поэт и вместе представляльщик и очень старался наговорить побольше грубых слов, то на футуристическом театре не было скверных действий»[[311]](#endnote-305).

Новых чисто постановочных идей в спектакле действительно не было, тут Ярцев совершенно прав. Новизна заключалась в другом — в рождении экспрессионистской образности.

В сценографии Филонов и Школьник дали обобщенное изображение места действия. Изображение определялось душевным и эмоциональным состоянием главного героя (и автора пьесы) и было, по существу, выражением этого состояния.

Ярцев метко отнес спектакль к жанру монодрамы, памятуя определение, данное этому жанру Н. Евреиновым: «Монодрамой я называю такого рода драматическое произведение, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим лицом в любой момент его сценического бытия». «Обратить зрителя в иллюзорно действующего и есть задача монодрамы. Для этого на сцене должен быть прежде всего один субъект действия»[[312]](#endnote-306). Трудно найти более точную формулировку сути экспрессионистской драматургии и театра.

Довести до сознания и эмоций зрителей чувствования героя и автора — главная задача экспрессионистского театра (как и живописи). Художественные приемы не ограничены никакими запретами, форма же всегда до предела насыщена авторскими эмоциями и подчинена их передаче. Н. Пунин, отрицательно относившийся к экспрессионизму, с раздражением писал в конце 20‑х годов, вспоминая прошлое: «Тогда мы еще не знали, что футуризм только направление и что все, стремившиеся туда, в конце концов попадали в экспрессионизм»; он констатировал: «Экспрессионизмом больны многие мои современники; одни бесспорно — Кандинский, Шагал, Филонов… ранний Маяковский-поэт, Мейерхольд»[[313]](#endnote-307).

Общность художественных принципов Маяковского, Школьника и Филонова в работе над этой постановкой дала в итоге один из первых экспрессионистских спектаклей на русской сцене. Воспоминания Мгеброва и Томашевского свидетельствуют, что реакция зала, несмотря на попытки устроить скандал, была в целом сочувственной. С этим замечанием, хотя и с другой точки зрения, корреспондируется и Ярцев: «Спектакль был не настоящий, потому что из него не вышло никакого вызова <…> не сердитое сердце было у публики, потому что она не сердилась {170} по-настоящему»[[314]](#endnote-308). Предполагалось, что публика на такого рода спектаклях должна именно «сердиться». Как и другие акции футуристов, представление было рассчитано на скандал. Но неожиданно поэтический текст в исполнении автора и оформление были восприняты сочувственно и с интересом.

Подобная реакция зрителей служит важным, хотя и несколько необычным критерием, показывающим, что дефиниция этого спектакля как футуристического не совсем точна.

История авангарда — история не только стилей, но и определенных душевных модусов художника и воспринимающего его работы зрителя. Эти модусы различны в футуризме и экспрессионизме.

Футуризм рассчитывает на сопротивление зрителя, на эпатаж и розыгрыш — не случайно его первоисточник Маринетти апеллировал к цирку и кабаре.

Экспрессионизму соответствует другая модель взаимоотношений между художником и зрителем — высокая степень искренности между ними. Раскрытая навстречу зрителю душа художника, состояние которой выражено в подчеркнуто субъективной передаче натуры или сюжета, вызывает зрителя на такую же открытость в момент восприятия произведения. Вот почему ожидаемого скандала на спектакле Маяковского не произошло. Спектакль был понят как попытка прорваться к сердцу зрителя через барьеры традиций, приличий, условностей — и это подкупало. Поэзия Маяковского отвечала этому самому высокому уровню самоотдачи. И, естественно, в ответ «не сердитое сердце» оказалось и у публики.

Задуманный и разрекламированный как футуристический, спектакль на деле оказался экспрессионистским по модусу взаимоотношений между авторами и публикой. Но это стало ясно позже в исторической перспективе. Так же как и то, что и в ином плане — чисто стилистическом — он отвечал всем канонам формирующегося экспрессионизма.

Разрушая старые формы реалистического театра и опираясь, как верно заметил П. Ярцев, на формы «условного театра» предшествующих лет, спектакль вместе с тем не оправдывал и запрограммированных ожиданий зрителей увидеть футуристическое зрелище — тем более что публика не очень и представляла себе, в чем оно должно заключаться. Русский футуризм, в отличие от итальянского, оказался не столько самостоятельным художественным явлением, сколько неким промежуточным питательным раствором, {171} в котором растворялось старое и вызревали формы новых художественных течений — экспрессионизма и, как это показал следующий спектакль «Союза молодежи», — супрематизма.

В этом последнем спектакле — опере «Победа над солнцем» — авторам удалось добиться по крайней мере одной из целей футуризма — устроить «циклопический скандал»[[315]](#endnote-309).

### «Победа над солнцем»

Специфически театральные задачи (не говоря о чисто литературных аспектах пьесы А. Е. Крученых или живописных — работ К. С. Малевича), которые стремились решить «будетляне», заключались в достижении действенности зрелища. Она рождалась из синтеза всех выразительных средств (слово, музыка, сценография, актерское исполнение) и, главное, — достигалась вовлечением зрителя в активное соучастие представлению. Причем это соучастие задумывалось создателями спектакля как негативное: конфронтация со зрителями была программным компонентом спектакля.

Крученых так объясняет причину стремления футуристов к театру: «Одно дело писать книгу, другое — читать доклады и доводить до ушей публики стихи, а совсем иное — создать театральное зрелище, мятеж красок и звуков, “будетлянский зерцог”, где разгораются страсти и зритель сам готов лезть в драку.

Показать новое зрелище — об этом мечтали я и мои товарищи»[[316]](#endnote-310).

Интересно, что Крученых ставит стихи не в контекст «писания книг», а в контекст «чтения докладов». Психологически и эстетически стихи для него были формой скорее устного, нежели письменного, самовыражения. Это вполне согласуется с концепцией «заумного» и «самовитого» слова, семантика которого определялась в первую очередь его фонетикой. Именно представление о поэтическом слове не только как о семантически насыщенном, но и прежде всего реально звучащем, заставило поэтов-«будетлян» обращаться к театру. И более чем логичным было стремление усилить это звучащее слово адекватной музыкой. Так возникла идея оперы.

Музыку к опере на либретто А. Е. Крученых написал М. В. Матюшин, декорации сделал К. С. Малевич. «Будетляне» достигли желаемого — зрители на представлении «Победы над солнцем» буквально лезли в драку.

{172} Крученых в своих воспоминаниях «Наш выход» приводит цитату из газеты «День», корреспондент которой воспроизвел высказывания Матюшина и Малевича о замысле постановки: «Смысл оперы — ниспровержение одной из больших художественных ценностей — солнца <…>.

Футуристы хотят освободиться от этой упорядоченности мира, от этих связей, мыслимых в нем. Мир они хотят превратить в хаос, установленные ценности разбить в куски и из этих кусков творить новые ценности, делая новые обобщения, открывая новые неожиданные и невидимые связи. Вот и солнце — это бывшая ценность — их поэтому стесняет, и им хочется ее ниспровергнуть»[[317]](#endnote-311).

Победа над солнцем была для футуристов метафорическим воплощением победы над старым искусством. Однако это иносказание приобрело действенный характер, победа над солнцем превращалась в перестроение мироздания на основе новой космологии. Эстетические и космологические новации в их творчестве переплетались, составляя нерасторжимое единство.

Речь шла не только о новом способе изображения мира — в этом случае вопрос касался бы только стиля как изобразительной системы, тогда как объект изображения — мир — остался бы в неприкосновенности. Нет, намерения футуристов театра были гораздо радикальнее: вместе с изменением системы изображения мира они хотели изменить и сам мир. В конечном счете эти намерения реализовались в эстетическом материале — в искусстве театра, поэзии, живописи, — но их интенции выходили далеко за рамки эстетики. Разрушение старого мира и построение нового футуристы театра понимали вполне буквально, и этот их буквализм, по существу наивный, поднимается до гениальности: сюжетом оперы стало не что иное, как именно космогоническое действо разрушения старого мироздания — его пространства и времени, его материальной весомости и логики. Это эсхатологическая и апокалиптическая картина конца света. Но при всем своем программном катастрофизме она, как ни странно, не лишена веселости и оптимизма, впрочем, довольно натужного и искусственного, так как обещанный новый мир, который должен встать на смену старому, может в лучшем случае заинтриговать, нежели понравиться.

Новый мир, где не только дома «растут вверх к земле», но и аэропланы падают на поезда, и люди гибнут под обломками взорванных мостов, а выжившим «стало легче дышать и многие не знают, что с собой делать», слабые же сходят с ума, — едва ли мог показаться зрителю уютным, что и вызывало соответствующую {173} реакцию: зритель должен был чувствовать, что кресло буквально исчезает из-под него, а пол проваливается под ногами. Это и порождало всю гамму столь желаемых футуристами чувств — возмущения, протеста, недоумения и составляло суть эпатажа. Это было вторым аспектом действенности зрелища. Действие в собственном смысле заключалось здесь в агрессии не только на «автоматизм восприятия» зрителей, но и в покушении на их, казалось бы, неотъемлемое достояние: незыблимость их собственного эмпирического мира. Такого рода действенность была заложена в сюжете оперы, и она объединялась с действенностью, понимаемой как совокупное и взаимно усиливающее друг друга движение всех компонентов спектакля: сценографии, слова и музыки. Ибо и сценография, и музыка усиливали, делая видимым и слышимым, тот пафос мира, который был запрограммирован в литературной основе оперы.

Уникальность пьесы Крученых заключалась в том, что она впервые конкретизировала в апокалиптических образах и материализовала в драматическом сюжете все те смутные желания и идеи о перемене мира, которые до сих пор реализовались только в области стиля как изобразительной системы. Эстетический радикализм кубистов и футуристов был в этой пьесе переведен в жизненную плоскость; абстрактно-умозрительные эстетические понятия перевоплотились в персонажей из крови и плоти, одетых в картон. Это удивительный и на тот период единственный в своем роде опыт драматизации эстетики.

Опера выражала эстетическое кредо «будетлян» — их борьбу со старой эстетикой музыки, живописи, литературы, с канонами красоты, логики, здравым смыслом, с видимой и привычной формой вещей.

Работа над оперой, как можно судить по воспоминаниям Крученых и Матюшина, по письмам Малевича, была в полной мере совместной. «Мы обо всем совещались. Крученых переделывал текст, когда я и Малевич указывали ему на слабые места, которые не соответствовали общему значению»[[318]](#endnote-312), — свидетельствовал Матюшин.

В опере воплощались новые идеи через синтез словесных, музыкальных и изобразительных форм, построенных на новых началах. Матюшин вспоминал: «Крученых, Малевич и я работали вместе. И каждый из нас своим теоретическим образом подымал и разъяснял начатое другим. Опера росла усилиями всего коллектива, через слово, музыку и пространственный образ художника»[[319]](#endnote-313).

{174} Катализатором в этом союзе был Крученых. «Никто из поэтов, — подчеркивал Матюшин, — не поражал меня своим творчеством так непосредственно, как Крученых. Его идеи, спрятанные в словотворчестве формы, кажутся совершенно непонятными, но я и Малевич, работавшие с ним, многое поняли»[[320]](#endnote-314).

Провозглашались не только новые формы выражения мысли, но и новые основы мышления, новый разум. Малевич писал Матюшину в июне 1913 года: «Мы дошли до отвержения разума, но отвергли мы разум в силу того, что в нас зародился другой, который в сравнении с отвергнутым нами может быть назван заумным, у которого тоже есть закон, и конструкция, и смысл, и, только познав его, у нас будут работы основаны на законе истинно живом, заумном…»[[321]](#endnote-315).

Крученых, который, по определению Малевича, «знал в чем дело»[[322]](#endnote-316), в «Победе над солнцем» создал мир, построенный на основе законов нового разума, этот удивительный мир показан во 2‑м деймо (деймо — неологизм В. Хлебникова, составленный из «действие» и «письмо»). Как пространство, запечатленное в графике голландского художника М. Эшера, этот мир замкнут в себе и в то же время существует на равных со Вселенной, в нем не действуют законы всемирного тяготения.

Гораздо важнее побеждаемых старых эстетических канонов, олицетворенных в опере солнцем, явилось создание образа нового пространства, рожденного фантазией Крученых.

Сотрудничество Крученых и Малевича в работе над оперой повлияло на творчество и теоретические концепции художника. Мировоззрение и поэтическая «заумь» Крученых, его неистовое словотворчество, его словесные абстракции интересовали Малевича и, несомненно, стимулировали его собственные поиски на пути к беспредметности.

Итак, трое «будетлян» в «Победе над солнцем» освобождали слово, живопись, музыку от привычных форм старой эстетики, «чтобы говорить на своем собственном языке и не зависеть от разума, смысла, логики, философии, психологии, разных законов причинности и технических изменений жизни»[[323]](#endnote-317).

Через четыре года после премьеры оперы Малевич, оценивая сделанное, писал: «… звук Матюшина расшибал налипшую, засаленную аплодисментами кору звуков старой музыки, слова и буквозвуки Алексея Крученых распылили вещевое слово. Завеса разорвалась, разорвав одновременно вопль сознания старого мозга, {175} раскрыла перед глазами дикой толпы дороги, торчащие и в землю и в небо. Мы открыли новую дорогу театру…»[[324]](#endnote-318).

Об облике этого легендарного спектакля мы знаем достаточно много и в то же время поразительно мало. Сохранилось двадцать шесть эскизов декораций и костюмов, что и позволило в 70 – 80‑е годы сделать несколько реконструкций оперы как за рубежом, так и у нас в стране.

В Петербургском театральном музее хранятся пять эскизов декораций (1‑е деймо — 1, 2, 3‑й картин и 2‑е деймо — 5‑й и 6‑й картин) и пятнадцать эскизов костюмов; шесть эскизов костюмов принадлежат Русскому музею. В воспроизведении известны еще два эскиза декораций: один опубликован на обложке либретто «Победы над солнцем», изданном к премьере, другой в первом издании книги Бенедикта Лившица «Полутороглазый стрелец» — местонахождение этих работ не известно.

Из переписки Малевича с Матюшиным мы знаем о существовании по меньшей мере еще трех эскизов: среди них два эскиза декораций — знаменитый черный квадрат (предположительно 4‑я картина) и усеченный конус — поглотивший солнце, а также «будетлянский силач с ужасным оружием в руках». Эти эскизы не были осуществлены в спектакле. Малевич послал их Матюшину для предполагавшегося в 1915 году второго издания «Победы над солнцем» (не осуществлено). Местонахождение эскизов не известно.

Столь непривычному действу, с необычной музыкой, нужны были и столь же неожиданные декорации. И зрители, пришедшие в театр 4 и 5 декабря 1913 года, увидели зрелище необычайное.

Когда взвился занавес, за ним оказался второй, из белого коленкора, с условными портретами создателей спектакля — Малевича, Матюшина и Крученых, выполненными «тремя различными иероглифами»[[325]](#endnote-319).

Перед занавесом появился «персонаж в черном с белым костюме и такой же треуголке, сползающей через все лицо, до самого подбородка, с прорезями для глаз». Это был Чтец — роль, которую исполнял сам Крученых. (Крученых значился в программке спектакля и как режиссер; впрочем, и Малевич, по ряду свидетельств, также принимал участие в режиссуре). Он читал написанный Хлебниковым пролог под названием «Чернотворские вестучки». Реакция зала последовала немедленно: «… взрывы хохота в зале — не то истерического, не то нарочитого, нелепого, гогочущего — часто заглушают чтеца»[[326]](#endnote-320).

{176} Пролог кончился. Раздались аккорды музыки и воинственные крики, и перед занавесом возникли два персонажа, одетые в пестрые костюмы. Схватившись за края занавеса, они разодрали его пополам снизу доверху и раздернули на две стороны. На открывшейся сцене зрители увидели две громадные объемные фигуры «будетлянских силачей». Чтобы достичь желаемого эффекта сверхчеловеческой мощи, Малевич «поставил им на высоте рта головы в виде шлема из картона — получилось впечатление двух гигантских человеческих фигур»[[327]](#endnote-321).

Идея создания странных объемных фигур персонажей родилась у Крученых. Прообраз их он увидел в фигуре удаляющегося фантастического существа (может быть, рыцаря), изображенного Малевичем на обложке сборника «Трое», который Матюшин, Крученых и Малевич посвятили памяти Гуро. Крученых в одном из писем, написанных в период работы над оперой, предлагал: «Думал наедине о пьесе, и казалось мне: хорошо, может быть, если бы действующие лица напоминали фигуру на обложке в “Трое” и говорили грубо и вниз»[[328]](#endnote-322). Малевич откликнулся на предложение Крученых, воплотив его в костюмах «будетлянских силачей» и других персонажей. По всей видимости, гипотеза М. Эткинда о том, что объемные фигуры Малевича родились как антитеза плоскостным костюмам Филонова, неточна[[329]](#endnote-323).

Свои реплики и арии «будетлянские силачи» произносили и пели действительно «грубо и вниз» или, как вспоминал Крученых, «ревели страшным басом».

«— Все хорошо, что хорошо начинается! — провозглашал первый силач.

— А кончается? — спрашивал второй.

— Конца не будет! Мы поражаем вселенную <…>»[[330]](#endnote-324), — бодро декларировал космичность замыслов первый.

И начиналась странная, парадоксально-дерзкая опера. В глубине сцены находилось живописное геометрическое панно, изображавшее в перспективной проекции внутреннюю полость куба. Действие происходило как бы внутри этого куба, у которого сняли переднюю сторону, — хотя само изображение куба было плоскостным и, по сути дела, представляло собой задник сцены.

Пол сцены устилал такой же квадратный, в размер панно, ковер, черный в 1‑й и 3‑й картинах, во 2‑й — зеленый. Эткинд писал, что задник был по периметру обведен полосой в цвет ковра, — нам не удалось найти подтверждение этому факту. Всего перемен — задников и ковров в 1‑м действии было три. Первая {177} декорация была решена в черно-белом, вторая — в зеленом тоне, третья — тоже в черно-белом. Различными были и изображения в центральном квадрате, являвшемся как бы внутренней, глубинной стороной куба.

Любовь Гуревич так описала декорацию к 1‑му действию: «… на дымно-голубом фоне какие-то висящие в воздухе большие трубы — не то вроде огромных органных, не то вроде белых пароходных труб, колеса, лопасти, неправильные наклоненные черные четырехугольники — какой-то сон на тему о царстве неведомых еще машин»[[331]](#endnote-325).

Освещение в спектакле по тем временам было новаторским. Малевич использовал прожекторы. Об этом упоминают в своих воспоминаниях А. Крученых, А. Мгебров и Б. Лившиц. Последний писал: «… из первозданной ночи щупальца прожекторов выхватывали по частям то один, то другой предмет и, насыщая его цветом, сообщали ему жизнь <…>. Новизна и своеобразие приема Малевича заключалась прежде всего в использовании света как начала, творящего форму, узаконивающего бытие вещи в пространстве»[[332]](#endnote-326). Это свидетельство важно тем, что, по всей видимости, световая партитура принадлежала Малевичу и он руководил «смотрением» зрителей.

Лившиц восторженно описывает, как «фигуры кромсались лезвиями фаров, попеременно лишались рук, ног, головы, ибо для Малевича они были лишь геометрическими телами, подлежащими не только разложению на составные части, но и совершенному растворению в живописном пространстве»[[333]](#endnote-327). Этот прекрасный пассаж Лившица едва ли соответствовал истинному положению вещей. Спектакль, как мы знаем, готовился в спешке и в условиях жесткой экономии. Состоялись всего две полные сценические репетиции. Вряд ли Малевич, сделав довольно сложные объемные костюмы разных геометрических форм, стал бы их растворять и разламывать в «живописном пространстве» — замысел его, судя по эскизам, был иным, и костюмы были очень точно выверены не только по форме, но и в цвете. Возможно, все было проще. Освещение прожекторами движущихся актеров — дело трудное, требующее не двух репетиций. Осветители должны хорошо знать все мизансцены спектакля, чтобы не «терять» актера и не «кромсать» светом его и предметы на сцене. Вполне вероятно, что, впервые увидев подобное новшество, Лившиц счел неотлаженность работы осветителей за художественный замысел футуристов.

{178} Из‑за той же пресловутой экономии в спектакле были и другие недочеты и художественные утраты, более существенные и принципиальные. Не была сделана «завеса» 1‑го действия — замысел которой, при всей простоте, имел чрезвычайное значение для Малевича и для всего искусства ХХ века. Малевич писал: «… завеса изображает черный квадрат — зародыш всех возможностей — принимает при своем развитии страшную силу. Он является родоначальником куба и шара, его распадения несут удивительную культуру в живопись. Так в опере он означал начало победы»[[334]](#endnote-328). Можно предположить, что черный квадрат должен был появляться в 4‑й картине, когда «разговорщику по телефону» сообщают, что «солнце полонили» и появляются «несущие солнце».

Спектакль соединял в себе два различных начала — в высшей степени отвлеченную символику и метафизику геометрических форм (черный квадрат — «начало победы») и почти фольклорные фигуры вроде «будетлянских силачей». Кстати, их «“ужасные оружия” тоже не сделали гг. Жевержеевы», — сетовал художник. Сочетание примитивистски-фольклорного начала и высокой отвлеченной символики характерно для русских художников и поэтов этого круга, в частности для В. Хлебникова.

Не осуществленной все по тем же причинам осталась и завеса 2‑го действия — с изображением черного усеченного конуса, олицетворявшего «момент поглощения солнца, усеченный конус поглотил весь огонь, и вот и все»[[335]](#endnote-329). Вот и все?.. Так когда-то в первобытных мифах дракон поглощал солнце. Его место занял черный конус. В осколках фольклорных мотивов, в спешке и суетливой сумятице авангардного спектакля рождались новые мифы — мифы ХХ века. И суть не в том, что эти геометрические черные конусы и квадраты не были осуществлены на сцене. Задуманные в эскизах, они стали неотвязчивой идефикс Малевича, которая быстро стала обрастать глубочайшей философской нагрузкой, — но это уже отдельная тема. Важен генезис этой идеи, в своих истоках неотрывно связанный с поэтическими концепциями «заумного» и «самовитого» слова и с практическими задачами предметного воплощения абстракции на сцене.

Что касается завесы 2‑го действия, то можно предположить, что сохранился ее вариант. Речь идет об эскизе 5‑й картины (Спб., Театральный музей). Этот эскиз представляет собой квадрат, поделенный по диагонали на два треугольника: верхний — черный (его можно назвать усеченным конусом), нижний — белый. На полях эскиза написано: «1 кар. 2‑го дейст.» {179} (почерк неустановленного лица) и рукой Малевича: «5 кар. 2 действ.», рядом зачеркнутая надпись — «6 картина». На правом поле печатными буквами карандашом начертано «Глупо» — это вполне могла быть резолюция Фокина или Жевержеева, именно они отвергли часть эскизов, исполненных в супрематической манере. Справедливости ради надо сказать, что и Матюшин не принял эти работы.

Возможно, что и этот эскиз не был осуществлен, устроителей могла смутить его стилистическая разница с четырьмя другими эскизами. Исполненный в приемах супрематизма, эскиз 5‑й картины своей строгостью отличался от напряженно-экспрессивных эскизов 1, 2, 3‑й и 6‑й картин.

Вторая картина, решенная на сочетании белого и зеленого, представляла более драматически насыщенное пространство квадрата, напряжение геометрических форм в нем было чрезвычайно экспрессивным. Эмоциональную активность и загадочность вносили нотные знаки, помещенные Малевичем в центре панно и на верхней, «потолочной» грани.

Третья картина 1‑го действия (черно-белая, предполагался черный пол), как и две предыдущие, не содержала никаких намеков на конкретное место действия. В ремарках к картинам 1‑го деймо Крученых определяет только цветовые сочетания декораций. Черные прямоугольники, треугольники, круги, зигзаги ломаных линий и спиралеобразный завиток составляли абстрактную стройную композицию, в которую помимо линий и геометрических фигур входила и цифра 13. Разгневанный рецензент «Таганрогского вестника» восклицал: «Декорации футуристического театра совершенно не дают ни малейшего представления о месте и времени разыгрывающихся событий, вместо декораций на сцене повешены панно, снабженные цветом, линиями, пятнами»[[336]](#endnote-330). И он был прав. Одна из особенностей либретто Крученых заключалась в том, что в 1‑м деймо отсутствовало конкретное место действия. И все-таки конкретное место действия было, оно возникало во 2‑м деймо, когда солнце уже побеждено и началось странное и необычное существование персонажей в новом пространстве, возникшем вместо прежнего, и в новой реальности.

В 5‑й картине действие происходит в этом новом пространстве, названном Крученых «Десятый Стран». Здесь автор либретто дает развернутую ремарку: «Изображены дома наружными стенами, но окна странно идут внутрь, как просверленные трубы, много окон, расположенных неправильными рядами, и кажется, что {180} они подозрительно движутся. Показывается пестрый глаз»[[337]](#endnote-331). Уточнение этой ремарки продолжается в тексте 5‑й и 6‑й картин, обе картины идут в одной декорации, в которой Малевич очень точно воспроизвел все текстовые описания, создав образ этого фантастического пространства, он же и дом (на эскизе рукой Малевича написано: «дом, 2 действ»).

Самое поразительное в тексте Крученых 2‑го деймо то, что он драматургически воплощает не только действие и состояние персонажей (их автокомментарии), но и пространственную среду, в которой они действуют. Эта среда не просто описана в ремарке, в виде рекомендаций художнику спектакля, — но она и активно задействована в качестве сюжетного элемента, ведь сюжетом пьесы является космическое действо, некое преобразование пространства; в драматургическую коллизию вовлечены пространственные категории верха и низа, все мироздание, лишившееся всемирного тяготения.

Победа над солнцем есть одновременно победа над привычными земными представлениями и над самим пространством. Отсюда возникает образ вывернутого мира; и это не только литературный образ, не только метафора, но и совершенно практически воплощаемый предметный образ. Победив солнце, герои осваивают новый мир. Лезут по лестнице вверх, оказываются внизу и видят дома растущими сверху вниз. Это не только указание для художника, но и проблема для персонажей, которую они пытаются разрешить.

Пространство переживается героями:

«Толстяк. Десятые страны… Окна все внутрь проведены, дом загорожен, живи тут как знаешь. Ну и десятые страны! Вот не знал, что придется сидеть взаперти. Ни головой, ни рукой двинуть нельзя — развинтятся или сдвинутся <…> А вот бы забраться по лестнице в мозг этого дома… Да, все тут не так-то просто, хоть с виду что комод — и все! а вот блуждаешь… *(лезет куда-то вверх)*. Нет, не тут… Все дороги перепутались и идут вверх к земле, а боковых ходов нет… Эй, кто там есть, подай веревку или голос… стреляй… Кет!»[[338]](#endnote-332)

Далее персонаж продолжает исследование нового пространства: «Ба, ой, упаду… *(Заглядывает в разрез часов: башня, небо, улицы вниз вершинами — как в зеркале)*»[[339]](#endnote-333).

Проблему нового пространства разрешали не только персонажи оперы и художник, но и композитор. Матюшин вспоминал: «Когда я писал музыку на его [Крученых. — *Е. С*.] слова, там, {181} где потревоженный толстяк оглядывает “10‑й Стран” и не понимает нового пространства, мне с такой убедительной ясностью представилась новая страна новых возможностей. Мне казалось, я вижу и слышу пласты правильно ритмующихся в бесконечности масс. Мне, кажется, удалось выразить это в музыке»[[340]](#endnote-334).

Удалось выразить в визуальных образах новое пространство «Десятый Стран» и Малевичу.

Панно 6‑й картины отличается от трех декораций 1‑го действия. Изображено странное пространственное сооружение, оно являет собой сложную конфигурацию, состоящую из нескольких переходящих друг в друга объемов, проткнутых трубами — жерлами, лестницами разных форм; в нем есть окна, так что его можно принять и за дом (к такому выводу приходит Толстяк). В окне перевернутая башня и часть циферблата, это загадочные часы Десятый Стран, которые заводят, переводя стрелки «назад, обе сразу перед обедом»[[341]](#endnote-335).

В декорации Малевича парадоксально сочетаются внешняя абстракция и внутренняя конкретика. По живописной стилистике эта декорация беспредметна, и поэтому кажется, что она не может обозначать никакое место действия. Однако парадокс заключается в том, что то место действия, в котором разворачивается драматургическая ситуация 6‑й картины, абстрактно само по себе. Это ни верх, ни низ, ни внутри дома, ни снаружи него; столь же абстрактны и действия героев в этой ситуации, и их мотивировки.

Герои движутся внутрь и одновременно наружу; они размышляют: «… ведь там народ весь забрался куда-то высоко, что ему и дела нет, как там чувствуют себя паровозы, их копыта и прочее, ну естественно!»[[342]](#endnote-336) Ирреальная естественность «паровозов с копытами» совершенно адекватно отражена в абстракциях Малевича, его декорации вполне конкретно передают это ирреальное, но все же драматургически актуализированное место действия, созданное фантазией Крученых.

На фоне задников-панно, создававших иллюзию если не объема, то перспективы, действовали удивительно одетые персонажи. Герои оперы были облачены в некие костюмы-скафандры, которые были сделаны из картона и проволоки. Костюмы меняли облик исполнителей и их пластику, по свидетельству Крученых: «“Ликари” напоминали движущиеся машины»[[343]](#endnote-337). Это впечатление создавалось еще и масками-забралами, закрывавшими лица актеров, лишавшими их мимики.

{182} Костюмы были объемными — использовались формы куба, конуса, цилиндра, пирамиды — что позволяет увидеть в них элементы кубизма. Однако и использование художником локально окрашенных плоскостей — квадратов, прямоугольников, треугольников — в костюмах Трусливого, Толстяка, Некоего Злонамеренного и Похоронщиков свидетельствует о супрематической тенденции в их решении. Непривычными были не только объем и цветовое решение, но и облик части костюмов. Они были условными — вне конкретной эпохи, вне конкретного стиля и времени. В других костюмах (Толстяк, Трусливый и др.) легко узнавались фасоны мужской одежды 1913 года.

В «Победе над солнцем» костюмы несли максимальную смысловую нагрузку. Актерское исполнение было более чем условным. О развитии характера не могло быть и речи, оно не предполагалось замыслом спектакля; в опере участвовали лишь два профессиональных певца и три хориста, остальные были любители, к тому же наспех репетировавшие. Реплики, как с удовлетворением отмечал Крученых, не проговаривались и не пелись, а «ревелись». Таким образом, роль практически игралась не актером, а его костюмом.

Безусловно, из всех компонентов спектакля (музыка, текст, сценография) наиболее воспринимаемым оказался визуальный ряд. Глаз зрителя уже адаптировался к новым формам современной живописи, нашел в них что-то более или менее приемлемое и знакомое. Рецензенты спокойно и почти с радостью воспринимали оформление, объяснив, что подобные вещи можно увидеть на выставках. Куда сложнее обстояло с музыкой и словом. Пародийная, с использованием приемов венского музыкального экспрессионизма, музыка была непривычной для слуха, либретто же Крученых не вмещалось уже ни в какие рамки обыденного восприятия, да и не только обыденного.

Пластические движения рождались из сложнейших сочетаний плоскостей, резких цветовых сочетаний и геометрических объемов. Яростные слова, неожиданные метафоры, резкая атональная музыка, непривычное для слуха вокальное исполнение (выше на четверть тона) и весь динамичный образ спектакля, не имевший аналогов на отечественной сцене, — подтвердили свое манифестное значение. Новизна этого зрелища была настолько самодовлеюща, что лишила зрителей возможности объективно в ней разобраться, — но, так или иначе, на русской сцене появилась беспредметная декорация, создавшая абстрактное место действия.

{183} Четыре вечера просуществовал «Первый в мире футуристов театр». Его наспех и плохо сыгранные спектакли стали провозвестниками новых направлений в театре ХХ века — сценического экспрессионизма и абстрактной декорации. Это была сценография, связавшая театр начала века с нашей современностью, а то время, в котором жили ее творцы, — с далеким для них будущим.

## **{186}** Катажина Осиньска Поляки В России. 1915 – 1918

В корреспонденции К. С. Станиславского за октябрь 1915 года среди прочего хранится и следующее письмо:

«Смею предположить, что мое имя Вам не безызвестно, поскольку три года назад Вы соблаговолили прислать мне по поводу открытия основанного мной Театра Польского в Варшаве депешу, полную сердечных пожеланий — кроме того, в прошлом году мы получили от Вас в Киеве (через г‑на де Лубковского) во время наших гастролей сердечное и горячее приглашение прибыть в Москву.

Теперь же, приободряя себя вопреки неблагоприятным обстоятельствам, вдали от моего театра и несколько недель находясь в Москве — я желал бы лично выразить Вам свое глубокое почтение. Поскольку я вынужден остаться здесь до конца войны: я был бы счастлив иметь возможность восхищаться Вашим великим произведением — Художественным театром, что, помимо других выгод, предоставит мне замечательную возможность выучить ваш красивый и благородный язык, к сожалению, мне почти неизвестный.

В ожидании ответа прошу Вас принять уверения в самом глубоком уважении и знаки моего великого восхищения.

Д‑р Арнольд Шифман»[[344]](#endnote-338).

За этим в высшей степени почтительным письмом скрывается увлекательный театральный сюжет. Корреспондент Станиславского Арнольд Шифман (1882 – 1967) — весьма примечательная личность. Режиссер, основатель и многолетний директор Театра Польского в Варшаве, он в эти годы был одним из тех поляков, которые в результате военных действий оказались на территории России.

{187} В результате наступления немецких и австрийских войск, начавшегося весной 1915 года, были захвачены занятые ранее русскими территории Галиции, затем Королевства Польского, а также Литва. 5 августа пала Варшава. Несколько ранее, в июне, российские власти издали приказ об интернировании всех прибывающих на землях Королевства Польского (а значит, и Варшавы) поляков — австрийских подданных. Среди этих граждан было много представителей культуры: в группе творческой интеллигенции, эвакуированной в Россию 3 – 4 июля, были выдающиеся актеры — Стефан Ярач, Войцех Бридзиньский, сценограф Винцентий Драбик, Юлиуш Остерва (1885 – 1947), который после огромного успеха в роли Принца Рейхштадского в «Орленке» Ростана (1912) стал одним из самых высокооплачиваемых актеров в Польше. В этой группе были и уже упоминаемый Арнольд Шифман, и директор познаньского театра Болеслав Щуркевич с женой — актрисой Нуной Млоджеевской, а также литераторы и критики Зигмунд Кавецкий, Тадеуш Мициньский, Мечислав Лимановский и многие другие.

Интернированные поляки попадали в различные города, многие в Петроград (где уже было большое польское землячество), Одессу, Харьков, Самару, другие — их было больше всего — в Киев и Москву. Получив такое «подкрепление», польские землячества переживали расцвет: выходили периодические издания, среди них «Дзенник Польский», «Эхо Польске», «Газета Польска», «Муха», возникали общественные и культурные организации, опеку над которыми взял на себя Польский комитет помощи жертвам войны (управлял комитетом живущий постоянно в Москве юрист, депутат Думы от партии кадетов Александр Ледницкий).

Центром польской художественно-литературной жизни стала Москва. Окрестности католического костела Св. Петра и Павла — места, известные всем полякам. Здесь, в Милютинском переулке, располагались общественные организации, просветительские и благотворительные, в том числе Дом Польский с библиотекой и читальным залом. Другое место встречи поляков — кафе Бома на Тверской, владелец которого поляк М. А. Станевский — известный цирковой клоун, создавший вместе с И. Радуньским популярный в 1900 – 1919‑е годы в России и за границей дуэт Бим-Бом[[345]](#endnote-339).

Осенью 1915 года польская публика собиралась в том самом здании, в котором возник Камерный театр Александра Таирова. Это здание на Тверском бульваре (д. 23) было собственностью {188} трех братьев Паршиных, которые, вдохновленные Таировым, перестроили его под театр и отдали в аренду молодой труппе.

Правда, после взрыва энтузиазма наступило обоюдное разочарование: театр не оправдывал надежд хозяев здания и не приносил ожидаемых доходов. Тогда братья Паршины попытались найти решение, которое пошло бы на пользу их бюджету. Алиса Коонен, посвятившая конфликту с Паршиными немало горьких слов, писала в своих воспоминаниях о первом сезоне: «Сезон закончился очень рано — в конце февраля. Последним спектаклем шел “Духов день в Толедо”»[[346]](#endnote-340). Следующая премьера — «Свадьба Фигаро» — была сыграна только 10 октября.

А тем временем в начале сентября 1915 года в этом здании начал свою деятельность первый Польский театр в Москве. 12 августа, благодаря инициативе Культурно-просветительской комиссии, действовавшей при Доме Польском, образовалось Театральное товарищество на паях, во главе которого встали актеры Ярач и Бридзиньский, а также Ян Зелиньский и Ян Шиманьский.

Первый Польский театр имел короткую жизнь. Было показано двенадцать спектаклей, среди которых доминировали легкие комедии и фарсы с участием популярного комика Антония Фертнера[[347]](#endnote-341). (По истечении контракта с Паршиными товарищество на паях было распущено). Однако открылся театр вовсе не комедией, а драмой — одной из ключевых в истории польского театра — «Свадьбой» Выспяньского. В день премьеры, 8 сентября 1915 года, польская труппа получила следующую телеграмму: «Московский Художественный театр приветствует товарищей по искусству из прекрасной Польши, подвергнутой тягчайшим испытаниям, какие только могут выпасть на долю благородной нации. Немирович-Данченко, Станиславский»[[348]](#endnote-342).

Станиславский не ограничился телеграммой и пришел на премьеру. Так для многих польских артистов начались контакты с Художественным театром во время вынужденного пребывания в Москве. Польские актеры ощутили поддержку и других театров. Петроградская газета «День» сообщала: «Малый театр приветствовал польских артистов телеграммой и венком, Камерный — цветами, Художественный — телеграммой»[[349]](#endnote-343). Та же газета позже опубликовала письмо польской труппы: «Взволнованы до глубины души горячим приемом, оказанным нам во время представления “Свадьбы” Выспяньского, сердечно благодарим нашим старопольским “Воздай вам Бог” товарищей братской сцены — артистов {189} Императорского Малого театра, артистов Московского Художественного театра и Камерного театра»[[350]](#endnote-344).

Все эти проявления симпатии и знаки внимания со стороны русского общества имели для польских артистов огромное психологическое значение. Вспомним, что они попали в Москву как интернированные подданные Австро-венгерской империи, с которой Россия была в состоянии войны. Проживающие преимущественно на территории Галиции (многие были из Кракова), в целом эти люди не знали русского языка. Отправляясь в чужую страну, они, естественно, не ждали ничего хорошего. Так что каждое проявление доброжелательности со стороны «товарищей по искусству» принималось с радостью и запомнилось на долгие годы. Воспоминания Остервы, Лимановского, Ярача хранят тепло тех московских впечатлений.

Мечислав Лимановский (1876 – 1948), замечательный театральный критик, один из создателей театра «Редута», визионер, который «театру-музею и театру-предприятию противопоставлял мистерийный, сакральный театр»[[351]](#endnote-345), так вспоминал то время: «Незабываемы те минуты, когда самые лучшие люди Москвы окружили нас заботой, открыли для нас, бездомных, свои дома — и для нас, брошенных как листья ураганом, растворили свои сердца. Мы восхищались всеми ими и любили друг друга»[[352]](#endnote-346). Это было сказано в 1927 году по случаю приезда в Вильно Константина Бальмонта. И далее Лимановский называл Вячеслава Иванова, Николая Бердяева, Юргиса Балтрушайтиса, Андрея Белого, Валерия Брюсова — таков круг людей, с которыми поляки часто встречались.

Большие связи с Россией были и у Тадеуша Мициньского (1873 – 1918), поэта, романиста, публициста, автора драм «Князь Потемкин» и «Императрица Теофану», называемого современниками мистиком, великим магом, а теперь признанного предтечей экспрессионизма и сюрреализма. Хорошо владея русским языком, он сотрудничал с газетами «Русское слово» и «Русские ведомости». В отличие от большинства представителей польской артистической среды, Мициньский активно участвовал в политической жизни. (Польская пресса сообщала о его полемике с Феликсом Дзержинским на митинге в Доме Польском, организованном после февральской революции.) Трагическая смерть Тадеуша Мициньского (его тело было найдено весной 1918 года на берегу реки Чечот на Полесье) овеяна легендой: предполагалось, что он погиб от рук {190} большевиков. Но, скорее всего, его убил и ограбил человек, который вез на телеге — Мициньский пытался вернуться в Польшу.

Мициньский, как член правления Товарищества славянской культуры в Москве, был участником, а часто и инициатором многих польско-русских встреч. Некоторые его выступления были замечены прессой. Газета «Театр и искусство» от 26 января 1916 года поместила заметку о дискуссии «О новом театре», организованной в Камерном театре, в которой приняли участие Валерий Брюсов, Федор Сологуб, а также «польские писатели Мечислав Лимановский и Тадеуш Мициньский, а затем — К. Д. Бальмонт и Вячеслав Иванов»[[353]](#endnote-347). Корреспондент «Театральной газеты» писал об этой дискуссии: «Принявший участие в беседе польский критик М. Лимановский, говоривший на польском языке, выделил из многообразия элементов театра два основных — жест и слово. Переходя к характеристике современности, он приветствовал существование в Москве Камерного театра и студии: вот два русла театральности, которые должны слиться в одно. Польский поэт Тадеуш Мициньский произнес речь на тему “Театр — храм”»[[354]](#endnote-348). Год спустя «Газета Польска» информировала, что по приглашению литературно-художественной секции в Дом Польский в Милютинском переулке, 18 прибыл Константин Бальмонт, который говорил об отношениях польской и русской поэзии. В качестве хозяев Дома гостя принимали гг. Мициньский и Лимановский.

Знаменательно, что большинство упомянутых выше деятелей искусства были друзьями Камерного театра. «К этому времени вокруг театра образовался тесный круг друзей: поэты Брюсов, Бальмонт, писатель Федор Сологуб»[[355]](#endnote-349), — вспоминала Коонен, (упоминавшая часто также имя Балтрушайтиса). Это совпадение, пожалуй, не случайно. Мициньский восхищался Таировым и писал полные энтузиазма рецензии на спектакли Камерного театра. В основе этого восхищения были, безусловно, более ранние контакты Мициньского с Хеллерау, с Институтом Жак-Далькроза. Через жену он был связан с одним из основателей художественной колонии в Хеллерау Вольфом Дорном и до войны часто бывал гостем знаменитого театрального института, откуда вынес представления о новых экспрессивных возможностях движения и жеста в театре, что сделало его более чутким и лучше подготовленным к восприятию спектаклей Таирова.

Как известно, сам Таиров для работы над освещением при постановке спектакля «Фамира Кифаред» Анненского пригласил {191} Александра Зальцмана, сотрудничавшего с Жак-Далькрозом и Адольфом Аппиа. Обстоятельство этого приглашения описала Алиса Коонен: «Еще во время нашего совместного путешествия в Париж кто-то рассказывал Таирову о празднестве в Хеллерау, заметив, что успеху этих празднеств способствовало специальное освещение некоего Зальцмана. Вспомнив этот разговор, Александр Яковлевич решил во чтобы то ни стало разыскать Зальцмана. Совершенно забыв о том, что в театре нет денег, Таиров послал Зальцману пространную телеграмму <…> Скоро Зальцман появился у нас в театре»[[356]](#endnote-350). Коонен не упоминает в этой связи о Мициньском, но кто знает, может быть, и от него Таиров слышал о Зальцмане? А если даже было не так (в Хеллерау ездило много русских, включая князя Сергея Волконского), то остается фактом, что в тот трудный период людей сближала общность эстетических взглядов и идеалов.

Впрочем, вернемся к рассказу о судьбе Польского театра в Москве. После того как Театральное товарищество на паях было распущено, было создано новое, которое получило от Польского комитета 5 000 рублей на организацию постоянного театра и 900 рублей (ежемесячно) на покрытие дефицита зарплаты. Спектакли Национального театра — такое он получил имя — проходили в зале Российского театрального общества на Большой Никитской, 19[[357]](#endnote-351). Ставили здесь Выспяньского («Судьи», «Варшавянка»), комедии Фредро, Запольской, «Польский Вифлеем» Рыделя и другие пьесы. Спектакли, подготавливаемые в спешке, не становились событиями в художественной жизни, хотя некоторые из них шли с успехом. Однако финансовые трудности привели к тому, что вскоре — 15 февраля 1916 года — театр закончил свою деятельность.

Организацией следующей труппы при поддержке Польского комитета занялся Арнольд Шифман. Он вызвал из Самары Остерву с женой, актера Станислава Дачиньского и сценографа Винцентия Драбика (в Самаре они играли 2 января 1916 года на сцене городского театра «Польский Вифлеем» Рыделя), нанял также артистов из Киева и живущих в Москве живописцев Игнация Пеньковского и Казимежа Стабровского. До Пасхи у труппы было (с правом продления договора) помещение Камерного театра. Программу нового Польского театра Шифман огласил под конец февраля в зале «Лютни» гостиницы «Метрополь». Предусматривалось заполнение 40 вечеров исключительно польской драматургией, кроме того, обещалось издание краткого содержания и {192} комментариев по-русски, а также организация концертов, докладов, литературных вечеров.

На открытии театра — 15 марта 1916 года — была показана «Месть» Фредро, финал которой приносит «благополучное разрешение к общему удовольствию автора, актеров и зрителей. Публика жадно следит за перипетиями борьбы и часто прерывает действие аплодисментами, что, однако, нисколько не смущает исполнителей»[[358]](#endnote-352). Неделю спустя (21 марта) имела место премьера «Свадьбы» Выспяньского в постановке Остервы, признанная одним из самых польских спектаклей в Москве. Рецензент «Театральной газеты» писал: «“Свадьба” Выспяньского… прошла с исключительным успехом, благодаря тщательной постановке, удачному распределению ролей и волнению переполнившей Камерный театр публики, которая жадно прислушивалась к проникновенным афоризмам, которыми изобилует драма… Пафос, красивая декламация и плавный жест, столь характерные для польской сцены, особенно ярко представлены в “Свадьбе”. Превосходна игра М. Мирской, Е. Старской, гг. Остервы, Ярача, Шиманьского и др. <…> Прекрасны декорации. Публика тепло принимала исполнителей»[[359]](#endnote-353).

На премьеру «Свадьбы» прибыл приглашенный Шифманом и К. С. Станиславский. В опубликованных в 1938 году «Заметках к воспоминаниям» Остерва писал: «Станиславский был у нас на “Свадьбе” <…> Несколько дней спустя он снова пришел на “Дзяды” [вечер поэзии Мицкевича с фрагментами “Дзяд”. — *К. О*.]. Он восхищался Мицкевичем и игрой польских актеров. В антракте он пришел к нам в уборную. Поздравлял Бридека [Войцеха Бридзиньского. — *К. О*.], который играл Конрада, и сделал мне комплимент за фигуру ксендза Петра. Был необычайно обаятелен и по-отечески добр, предложив мне перейти в труппу Художественного театра.

— Я не знаю русского…

— Можно выучиться…

— Будет трудно…

— А наш, ваш Болеславский…

— Я бы так не смог…»[[360]](#endnote-354).

Остерва так и не поступил в Художественный театр, однако контакты со Станиславским и его студийцами открыли перед ним, Лимановским и многими другими новые перспективы.

Мечислав Лимановский, который сопровождал Станиславского на премьеру «Свадьбы», скорее всего, был знаком с ним и ранее {193} (не зная русского, он общался с создателем Художественного театра по-французски). Результатом этого знакомства было приглашение Лимановского во МХТ на репетиции «Села Степанчикова». Он был также свидетелем первого чтения Блоком «Розы и Креста», а свои впечатления описал в двух опубликованных после смерти Станиславского очерках: «Из воспоминаний о Станиславском» и «Станиславский».

Для обоих создателей «Редуты» особенно близка оказалась работа Первой студии. Остерва спустя годы вспоминал, как однажды Станиславский показывал ему, Ванде Остерве, Лимановскому и Шифману помещения студии: «Любезный Станиславский вел нас из угла в угол, объясняя устройство сцены, подробно рассказывал также о методе работы “молодых”, который мы частично знали по рассказам Лимановского. Пока Ванда и Лиман [Лимановский. — *К. О*.] слушали спор Станиславского и Шифмана о психологии толпы и российской публики, я слонялся из угла в угол, преследуемый своими мыслями. Боже мой! Так я вижу тут уже реализованной часть моих идей, которые, как осмеянные мечты, обреченные на издевательство “иллюзии”, прятал уже давно в своих тетрадочках. Я — как “открыватель” полюса, который, стремясь к своей странной цели, вдруг видит там уже воткнутый флажок, знак первенства и права собственности. Не жаль мне ни первенства, ни права собственности. Жаль, что, когда я вернусь в независимую Польшу, — даже самые близкие мои товарищи по театру будут утверждать, что идею конструкции, организации и лица польской сцены я “взял” из Москвы, как один из лавровых листиков Станиславского»[[361]](#endnote-355).

Выраженные в этих драматических словах опасения не помешали Остерве вскоре реализовать свои намерения. В 1919 году вместе с Мечиславом Лимановским он создал театр «Редута», который существовал до начала второй мировой войны. В деятельности «Редуты» нетрудно найти точки соприкосновения с идеями, на которые опиралась работа Первой студии, а затем также и вахтанговской студии. Общность касалась прежде всего этических постулатов (то, что в московских студиях называлось студийностью, в «Редуте» получило название «редутовости») и также систематического исследования мастерства актера. Однако у «Редуты» было свое, оригинальное лицо: это было первой попыткой создать театр-лабораторию для классической и современной польской {194} драматургии, чьим, по словам Остервы, «первейшим принципом было служение польскому творчеству»[[362]](#endnote-356).

«Редута» считала своей миссией нести высокое искусство в самые отдаленные уголки страны, что обеспечило ей исключительное место среди существовавших тогда в Европе театров — студий и лабораторий. «Редута» была также местом, от которого лучи расходились на все пространство польского театра. Через нее прошло много авторов и режиссеров (при театре действовал Институт «Редуты», представлявший собой нечто вроде театральной школы); часть из них пошла позднее своими собственными путями и довольно успешно. Членами «Редуты» были, например, актеры Стефан Ярач, Леон Шиллер (в будущем замечательный режиссер), Александр Зельверович, Яцек Вощерович, режиссеры Эдмунд Верчиньский, Иво Галл, Тадеуш Бырский, замечательные поэты, драматурги, сценографы, композиторы.

После войны к традициям «Редуты» обратился непосредственно Ежи Гротовский. В 1966 году, на седьмом году существования, Театр Лаборатория во Вроцлаве принял символ «Редуты», вписав в символизирующую бесконечность петлю букву Л вместо Р, а сам Гротовский публично объявил, что коллектив Остервы и Лимановского остается его собственной «этической традицией»[[363]](#endnote-357). Но все это было потом.

Остерва уехал из Москвы в августе 1916 года. До этого он еще выступил в поставленных Шифманом драмах Словацкого: «Фантазии» (21 февраля) и «Лилле Венеде» (6 мая), а также сам поставил «Болеслава Смелого» Выспяньского. На арендованной сцене Камерного театра прошли также премьеры легких, комедийных спектаклей и вечер, посвященный годовщине со дня рождения Шекспира (17 мая). В июле театр Шифмана закончил свою деятельность, причиной этого были — как всегда — финансы. В августе из Москвы в Киев в товарных вагонах двинулись Остерва с семьей, Ярач, Драбик и другие. В Киеве они поступили в действовавший там с 1912 года Театр Польский.

Те, кто остались в Москве, пробовали организовать очередные польские труппы. Спектакли проходили в зале Дома Польского, а также в помещении Театра Корша. В 1917 году большинство поляков выехало из Москвы. Лимановский оставался здесь до 1918 года, когда стал руководителем Польской драматической студии при Театральной секции московского Пролеткульта. Однако об этом периоде его жизни нам мало что известно. В декабре, {195} «голодный и опустошенный», он добрался до Минска, потом была Варшава и — вскоре — «Редута».

Перевод **Наталии Якубовой**

## **{196}** Наталья Нусинова «Внешторг на Эйфелевой башне» Комментарий к спектаклю ФЭКСа сквозь тексты эпохи и свидетельства

В 1920 году в Петрограде в Театре Комической оперы у Марджанова (Котэ Марджанишвили) встретились два очень молодых человека — Григорий Козинцев и Леонид Трауберг. Почти сразу они стали работать вместе и придумали движение «Эксцентризм», а затем основали школу — ФЭКС (Фабрика эксцентрического актера). Сам термин «экс-центризм» говорил о маргинальности позиции, которая привлекала их в искусстве, об их отказе от умеренности, срединности и посредственности, о желании взглянуть на мир со стороны, в чем они были как бы предшественниками Брехта. С другой стороны, принцип эксцентриады, положенный в основу эстетики фэксов, указывал на прямую связь этой школы с традициями цирка, мюзик-холла, «низких жанров» народного искусства. Общее для двух молодых режиссеров увлечение детективом сделало сюжеты их первых пьес и фильмов насыщенными и напряженными. Ритм чечетки, стремительный выпад боксера, неожиданность и грубость циркового аттракциона и культ Америки как символа машинерии ХХ века — это суммарный образ фэксовских спектаклей — «Женитьба» (1922) и «Внешторг на Эйфелевой башне» (1923) и их первого, увы, не дошедшего до нас фильма «Похождения Октябрины» (1925). Отказ от традиционного для степенного русского театра психологизма актерской игры, неприятие эстетизма «Мира искусства», увлечение футуризмом Маринетти вылилось в серию эпатажных фраз, опубликованных в их манифесте «Эксцентризм» (1922): «Зад Шарло нам дороже рук Элеоноры Дузе», «Лучше быть молодым щенком, чем старой райской птицей» и т. д.; а также в серию скандалов, в 1921 – 1922 годах прославивших новых режиссеров на весь Петроград.

{197} Парадокс юных ниспровергателей — Козинцева и Трауберга — состоял в том, что, решительно отвергая все созданное старой культурой, они в то же время были пронизаны ее содержанием. Поэтому впоследствии их фильмы будут обладать нехарактерным для советского кино «референтным полем» — системой цитат и реминисценций из истории кино, от американской комической и французского авангарда («Похождения Октябрины») до немецкого экспрессионизма («Шинель») и гриффитовской мелодрамы («Чертово колесо»). В предлагаемом ниже развернутом комментарии к пьесе ФЭКСа «Внешторг на Эйфелевой башне» мы попытаемся показать, насколько молодые режиссеры, стремившиеся взорвать культуру своей эпохи, были на самом деле пропитаны ее контекстом.

4 июня 1923 года в помещении театра «Музыкальная комедия» в Петрограде состоялась премьера спектакля ФЭКСа «Внешторг на Эйфелевой башне». Сведений об этом спектакле у нас довольно мало, обычно он описывается лишь по аналогии с более известной постановкой Г. Козинцева и Л. Трауберга «Женитьба» (25 сентября 1922 г.) и как завершающий этап фэксовской театральной эксцентриады.

В наших беседах Леонид Захарович Трауберг оценивал «Внешторг на Эйфелевой башне» как своего рода «взросление эксцентриков», то есть как эволюцию. «Спектакль был лучше организован, там был более продуманный сценарий. Мы работали над ним месяц, и тут уж немножко репетировали»[[364]](#endnote-358). Правда, про «скандальный спектакль “Женитьба”», который «должен был начаться в семь часов вечера, а мы в четверть восьмого только стали готовить второй акт, когда уже собрался полный зал», он рассказывал как-то подробнее и охотнее. В связи с «Внешторгом на Эйфелевой башне» Трауберг вспоминал в основном о сюжете: «У него был интересный замысел. Трест угольных хозяев решает взвинтить цены на уголь. И для этого объявляет, что уголь больше не продается. (Представительницу треста играла Фаина Глинская, премьерша Театра Народной комедии.) А в этот момент в Америке появляется инженер по имени Хьюгли, который добывал голубой уголь из воздуха. Трест угольных магнатов решает уничтожить его самого и его формулу. Никто эту формулу не покупает. И дальше по сюжету Советский Союз решает приобрести у Хьюгли это изобретение через своего представителя, но прислать его в Америку невозможно, поскольку угольный трест может его убить. Тогда находится решение: устроить свидание в Париже, на Эйфелевой {198} башне. Для конспирации в качестве советского представителя на свидание является семилетняя девочка-коммунистка. (Девочку изображал Серж, клоун, с косичками, в платьице. Он имел бешенный успех у публики.) И когда Серж появлялся в Париже, он первым делом находил бутылку, а в бутылке сидел Пепо (его блестяще играл актер Мартинсон). Пепо — это аббревиатура, так называлась петроградская кооперация, а тут она превращалась в “парижскую кооперацию”. Серж должен был вместе с Мартинсоном получить формулу изобретения от ученого. (Ученого играл будущий сценарист Федор Кнорре. Конферансье спектакля была Рина Зеленая, а блестящая танцовщица Зинаида Тарховская играла роль формулы.) Вот это был эксцентрический ход! Хьюгли запечатывал формулу в конверт и отправлял по почте. Враги узнавали, что формула в почтовом ящике и вскрывали этот ящик. Оттуда выпрыгивала Тарховская, олицетворенная формула, сбивала со всех шляпы, танцевала прелестный танец и убегала. Все это должно было сопровождаться музыкой, мы пригласили композитора для постановки. Это был студент последнего курса консерватории англичанин Авенир Генри Монфред. Он сочинил прелестный мотив (позже, когда я познакомился с Шостаковичем, оказалось, он эту мелодию помнит). Предполагался оркестр, и мы его даже пригласили, но не было времени написать ноты. Поэтому Тарховская выскакивала под звуки пианино, а Зеленая исполняла песенку об изобретателе Хьюгли (текст написал я, а музыку мы взяли из фокстрота “Телефонная девочка” австралийского композитора Роберта Штольца). Все кончалось тем, что формулу передавали в Москву, и тогда все выходили и пели другую песню, очень смешную, на мотив уже самого Монфреда.

Спектакль имел успех, но не повторился. На него было несколько рецензий в прессе, первую из них написал наш бывший соратник Георгий Крыжицкий. Еще в 1922 году, как раз в тот день, когда арестовали Каплера, он нам вдруг сказал, что ему с нами не по пути, потому что он взрослый человек, а мы мальчишки и ничего из нас не выйдет, нам лучше идти в кооперацию. И ушел из нашей жизни, стал театральным режиссером, ставил оперетты, ставил какие-то спектакли, занимался театральной критикой. Вообще он был не злой человек, но тут обозлился, потому что это были мы, был 23‑й год, год спустя после нашей разлуки, и это выразилось в том, что он написал рецензию, где называл нас невежами, безграмотными, бесталанными и т. д. И была рецензия Адриана Пиотровского о том, что в этом спектакле {199} есть интересная задача — показать ярмарочными средствами большой политический сюжет».

Георгий Крыжицкий, будущий критик «Внешторга», был одним из создателей ФЭКСа. Вот рассказ Трауберга о том, как Крыжицкий вошел в группу эксцентриков: «… мы обиделись, ушли из театра Марджанова и решили организовать свой театр. В это время как раз вернулся с Юга такой странный театральный режиссер, сын художника, Георгий Крыжицкий. Он был знаком с Козинцевым, потому что жил какое-то время в Киеве, и знаком со мной, потому что бывал в Одессе. И мы с ним встретились. Он начал спрашивать, что нового в Петрограде. Мы сказали: “Нового ничего нет, кроме того, что делаем мы”. Он спросил: “А что вы делаете?” Мы ему сказали: “Эксцентризм”. Он пришел в телячий восторг и сказал: “Братцы, но это же самое лучшее, что может быть. Давайте объявим этот эксцентризм”. А мы ему сказали: “А мы и собираемся”. Это был 1921 год. Так образовалось трио эксцентриков. В это время приехал Юткевич, который к нам присоединился».

5 декабря 1921 года Крыжицкий участвовал в «Диспуте об эксцентрическом театре», которым фэксы заявили о своем существовании, в 1922 году стал наряду с Козинцевым, Траубергом и Юткевичем одним из четырех авторов сборника «Эксцентризм», где опубликовал статью «Театр Азарта». Формулируя в статье свои представления о новом, эксцентрическом театре, Крыжицкий писал: «Никаких перевоплощений, никаких преображений, никаких котурн и никаких массовок. Есть только одно — Азарт. <…> Театр — это азарт; это аукцион, аэроплан, лото, лотерея, гонки, рулетка. Театр — это тотализатор, бешеная азартная игра, скачки с препятствиями, в которых на призы бегут актеры. Как лошади. И на них нужно и хочется ставить. <…> Чувство театра — это чувство движения, судорожное напряжение нервов и воли, начало активное, динамическое, двигательное. <…> Нет! Мы хотим не мальчишеских выходок, — а — Азарта! — Увы! Из театра чувство азарта убежало на игорные столы, на зеленое поле, на беговой круг, взвилось под купол цирка»[[365]](#endnote-359).

Отказ от психологизма, установка на динамический театр, ориентация на цирк сближали Крыжицкого с остальными эксцентриками, однако заявление о том, что он против «мальчишеских выходок», а лишь за «азарт» изначально противопоставляло его остальным фэксам, не только более младшим по возрасту, но и возведшим «мальчишество и скандал» в ранг эстетического принципа[[366]](#endnote-360).

{200} Можно представить, какие чувства испытали Козинцев и Трауберг, когда ровно через неделю после премьеры своего спектакля, 11 июня 1923 года, они прочитали статью бывшего друга: «Алло! ФЭКС! 1923!!! “Внешторг на Эйфелевой башне”, или “Елена Лей, да пожиже влей”. Лозунги: утилитарность, реклама. Практика: во всем городе ни одной афиши, во всем театре ни одного платного зрителя. Да здравствуют контрамарки!

Лозунги: долой сюжет, долой эстетику, долой “долой” и вообще долой.

Практика: сюжет был (но скверный), эстетичность была (но скверная): разве не эстетизм игра в американцев? А четверо слуг-шталмейстеров, а костюмы Хьюгли (а не Хьюглея, как говорят в ФЭКСе), мисс Мэри и проч. ФЭКС борется с духом ретроспекции, увы, фрак уже не сегодня и даже не вчера — а позавчера. Мейерхольд современнее: прозодежда. Единственный подлинно современный (ибо он всегда одинаков) костюм в ФЭКСе: голые ноги Тарховской. Не знаю, было ли это утилитарно, конструктивно или рекламно. Скорее всего — последнее.

На сцене “конструкция”, лестница (на которой не хотят или не умеют работать), укрепленная на шестах, и маленькая площадка (у меня в квартире такая “конструкция” просто-напросто называется лестницей на антресоли). Конструкция мертвая — без движения и трюка, следовательно, не театральная. Выражаясь стилем ФЭКСа: “глупость, зачем?”.

Даже Сержу не нужна. Больше всех разочаровал Серж. Все ждали многого. Два‑три фортеля, забавный грим и все. Вяло. Пресно. Скучно. Скучно вообще: никто не поет, никто не умеет говорить — одни кульбиты. Кувыркаются все. Кстати и некстати (преимущественно последнее). Даже нет той путаницы и неразберихи, которая так потешала публику в “Женитьбе”, когда никто ничего не мог понять ни в зале, ни на сцене. Здесь все ясно, все понятно, все ультралогично, все сказано — а потому нестерпимо скучно. Только две‑три остроты во втором акте. Музыка могла бы быть очень занятной, даже опереточно-приятной, если бы композитор (Монфред) не старался нарочно ее испортить, делая “эксцентричной”. Жаль. Голосов тоже нет. Ни одного. Тоже жаль. Исполнители — нуль. Глинская — цыплячий голос. Рина Зеленая — бледный ужас. Даже зеленого ничего нет, кроме тоски. Иногда недурные акробатические трюки, не больше. Как затесался сюда Волков? Загадка!

{201} Итоги: повторение пройденного: опять револьверы, опять таинственные женщины, опять похищения, опять “двенадцать часов”, опять выстрелы и американцы. Довольно! Пора взяться за ум. Иначе на следующем спектакле не будет даже и контрамарочников»[[367]](#endnote-361).

Попробуем прокомментировать этот текст. «Елена Лей, да пожиже влей» — парафраз малопонятного иностранцу, но расхожего в России изречения «Тех же щей, да пожиже влей» и одновременно — отсылка к недавнему спектаклю по пьесе Адриана Пиотровского «Падение Елены Лей», поставленному в Театре Новой драмы. По сюжету драма Пиотровского относилась к тому же, распространенному в начале 20‑х годов, жанру социальной фантастики, что и «Внешторг на Эйфелевой башне». Вождь американских рабочих Георг Гэз призывает пролетариат к целомудрию, с тем чтобы эксплуататоры-капиталисты лишились притока рабочей силы. «Мы выходим из карусели, из сумасшедшей чечетки рождений и смертей. Ни одного поцелуя! Девушки, умрите нетронутыми! Женщины, спите одинокими!»[[368]](#endnote-362) Для того чтобы сорвать этот замысел, нефтяной магнат Макферсон подсылает Гэзу соблазнительницу, рыжеволосую Елену Лей. Елена соблазняет Гэза, но сама же влюбляется в него, и, когда нефтяной король убивает вождя рабочих, она возглавляет восстание.

Фэксы живо откликнулись на пьесу Пиотровского рецензией на ее премьеру. «Петроград, 1923. Очередная сенсация американизма. Не ФЭКС, а Театр Новой драмы. Пьеса А. Пиотровского “Падение Елены Лей”.

Убежденный ли фактами или собственной талантливостью, Адриан Пиотровский написал американскую пьесу. Американская — значит похвальная. Но американизмом “Падение Елены Лей” не исчерпывается. Другим критикам — справедливый отчет о пьесе, мастерской, острой, неожиданной. Мы — в ином порядке: диспута. Последнее слово — начавшим. Дело идет об американизме. Пиотровский взял его правильно? Нет, не вполне. Объясняем.

Парижские сведения: авто любителей церкви. Бока с инкрустациями, клаксоны — исполнение духовных гимнов, сидения — церковная парча. Демонстрация такого авто — “Падение Елены Лей”. Утилизация американизма для — “глубоко идейного содержания”, “сложной любовной интриги”, экспрессионистских вывертов, разглагольствований, эстетских и философских сцен, имажей, слов. Американизм — экстракт современности — темп, экономия, краткость — и — долгие монологи, переживания чувствительного {202} миллиардера, ненужные поэзосравнения — что общего? Телефон предписывает: краткий диалог, не бытовую болтовню. Американский бар — не кабачок по Блоку. Уважающая себя проститутка американского города к карьере Незнакомки относится с пренебрежением. Дело ясно: скеттинг-ринг — не форма только (приходите, мол, не занимайтесь мистикой), а и сам себе содержание. Американизм — также.

Американские пьесы Пиотровского — и Театр Новой драмы. Сделано — что?

Постановщиками были спешно мобилизованы: энциклопедии (слова: Америка, Эксцентризм), бабушкины воспоминания о нагих ляжках в театре Фореггера, имевшаяся в арсенале пара шелковых чулок, музыкальные новинки 1909 года, наконец, несколько па из “Танцульки на Монмартре”. Американизированный dancing в покойницкой удался на славу. Зал одобрял: как же! В ФЭКСе, в Мастфоре, в шантане — все это возмутительно, здесь — наоборот: все, можно сказать, в издевку. “Дикси” взят для протеста — насчет тупой механизации, голые спины — опять же протеста для, танго любви и смерти — облагорожено, словом, не Америка, а форменный кабинет Калигари. Актеры лезли по лестницам с определенно-цирковым видом (в программе: № 12, смертельный, просят не аплодировать, барабан! дробь!), с удовольствием слюнявили в телефон, с опаской двигались по покатому треку, кое-где в смысле хородекламаций становились в ряд с лучшими европейскими студиями: Шимановского, Живого Слова и прочих братьев Зайцевых. Философских грехов автора — показалось мало, театр прибавил свое мудрое мнение, преобразив Елену Лей в “Мистическую Женщину” по заказу для “Радуги Женского Творчества” в Свободном.

Говорят: театр — лаборатория изобретений. В данном случае, не замечалось. Можно выразиться еще определенней. Но — бесцельно: не убедить. Растолкуешь ли, что театру “левому”, “новому” — нельзя брать напрокат: у Фореггера — сует и наряды, из “Газа” — сцены заседаний и т. д. Растолкуешь ли, что если — демонстрация чего-либо, то надо честно, убедительно: бокс — так грубо, реально, впечатляюще — в этом натура бокса; танцы — так мастерские танцоров, умеющих носить фрак или модное платье; голые спины — так… Всего не перечтешь.

Актеры Чернявский, Волков — четкие, грамотные — вне плана этой поневоле сатириконской статьи. Вне плана — Пиотровский. Упрекам по адресу его — оправданием: слишком крупное {203} значение пьесы для общего фронта. Нет сомнения: для врагов, для зрителя, для Петрограда — пьеса Пиотровского — слишком много. Настойчиво и упорно следует швырять ее массам. Рекламировать. Признавать тем, что она есть: наиболее острой, увлекательной, сделанной вещью за последнее время. Но — опасения: мы не хотим видеть Пиотровского в числе шаманствующих. В последние дни — новая тенденция. В форму американизма пытаются влить старое содержание, тезы, направление. Своего рода Смена Вех. Под давлением — в американское свое представление Пиотровский втиснул досадное, лишнее, дряблое. Под давлением — убежден он, что роль Эдисона в театре — стояние у реостата. Нет, не так! И “Падение Елены Лей” своими требованиями доказывает. Нужен эдисонизм во всем: в театре, в актере, в пьесе. За это борются изобретатели. Место Пиотровского — в их рядах»[[369]](#endnote-363).

Из сравнения двух рецензий явствует, что в драматургии и в постановочном решении «Падения Елены Лей» и «Внешторга на Эйфелевой башне» было немало общего. В первую очередь это, конечно, американизм, привлекший внимание фэксов к пьесе Пиотровского, хотя и неправильно, с их точки зрения, им трактованный. То, что Крыжицкий презрительно называет в статье «игрой в американцев», было провозглашено как один из главных принципов эксцентризма манифестом 1922 года, в создании которого он принимал участие. Америка была изображена фэксами как олицетворение темпов нового времени, цитадель нового искусства, пришедшего на смену старой Европе. «Вчера — культура Европы. Сегодня — культура Америки. Промышленность, производство под звездным флагом. Или американизация, или бюро, похоронных процессий. <…> Темп сегодня: Ритм машины, сконцентрирован Америкой, введен в жизнь бульваром»[[370]](#endnote-364), — писал Г. Козинцев в статье «АБ!».

Отсюда — тема двух полярных и взаимопритягивающихся держав — СССР и Америки во «Внешторге на Эйфелевой башне»: только Америка способна на гениальное изобретение, только СССР способен это изобретение оценить и приобрести. Европа (в данном случае Париж) выступает как мостик между двумя мирами или как нейтральная полоса — встреча на Эйфелевой башне пионерки и американца наименее опасна, поскольку неконкурентоспособная Европа — это уже вчерашний день. Интересны в этом смысле маргиналии композитора «Внешторга» англичанина Авенира Генри Монфреда на двух сохранившихся листках нот[[371]](#endnote-365). На листке партитуры, озаглавленном «Выход делегатки Внешторга» {204} (дата написания — 24. 5. 1923 г.), нарисована физиономия бородатого человека в цилиндре, украшенном пятью звездочками. Справа от человека — чашка дымящегося чая. Подпись:

«A glass of U. S. A. tea with the… (not with sugar). Price $ 00.25 in american Bar. Who is he? O, of course he is yankee! Yes, it is seen by his hat… But why five states of stars, only are seen? Because m‑r Sam, invite you to him at five o’clock to drink a glass of tea.

Hallo! Soda-whiskey!»

К смешению англоамериканских реалий, на котором построен этот текст, может быть добавлен и советский контекст: пять пятиконечных звезд Кремля, пятизвездочный коньяк. На второй странице нот, озаглавленной «Yankee-Doodle» (25.5.1923 г.), — на рисунке тот же американец в профиль, американская газета тумба с рекламами («Нью-Йорк тайме» и т. д.), а внизу изображение маленького английского городка и подпись: «the old York in the Old Britain». Идея вымещения Англии новым миром в период написания музыки к «Внешторгу» появилась у композитора, по всей вероятности, под влиянием идей постановщиков будущего спектакля (недаром Крыжицкий характеризует музыку как «занятную», «опереточно-приятную», но намеренно «эксцентричную»). Отсутствие подобного вымещения старого мира в концепции американизма — основа «диспута» фэксов с Пиотровским — шаманство, эстетство, экспрессионизм, философствования, все «облагорожено, одним словом, не Америка, а форменный кабинет Калигари».

Ориентация на цирк и американскую комическую детерминировала концепцию движения в театре фэксов, во всяком случае, на уровне теории. В личном архиве Г. М. Козинцева в Санкт-Петербурге сохранился конспект его курса занятий с участниками студии в год постановки «Внешторга на Эйфелевой башне»[[372]](#endnote-366). Курс назывался «Кино жест», однако преподавался за год до прихода фэксов в кинематограф, в момент апогея и финала их театральной деятельности.

«Кино жест

1. Точное движение.

Разбивка движения на жесты.

Минимум жестов для исполнения задания.

Четкость жеста.

Паузы.

Движение на счет.

{205} 2. Приемы движения.

Движения выпрямленные, согнутые. Сжатые разжатые. Ракурсы тела.

3. Темп.

Убыстряющийся темп. Замедляющийся темп в остановках.

4. Изобразительное движение.

Простейшие эмоции. Разбивка эмоций.

5. Американская комическая.

Приемы американской комической.

Походка американской комической.

Механизированная эмоция.

Удар по голове.

Нелогическое использование положения.

Предмет в комической.

Приемы цирковой клоунады.

Амплуа цирка.

Приемы пародий».

Трудно сказать, насколько эти принципы были реализованы в спектакле. Можно предположить только, что режиссеры стремились их реализовать. Из рецензии Крыжицкого в этом смысле мы можем почерпнуть лишь замечание: «… одни кульбиты. Кувыркаются все. Кстати и некстати (преимущественно последнее)» и свидетельство об использовании в спектакле мертвой конструкции — «без движения и трюка, следовательно, не театральной» — «лестницы (на которой не хотят или не умеют работать)». Сравним это с критическим описанием фэксами спектакля по пьесе Пиотровского: «Актеры лезли по лестницам с определенно-цирковым видом… с опаской двигались по покатому треку». Из этого и других сходных замечаний в двух рецензиях (например, «единственный подлинно современный… костюм в ФЭКСе: голые ноги Тарховской» — и «бабушкины воспоминания о нагих ляжках в театре Фореггера») можно заключить, что при всей двойственности отношения к спектаклю «Падение Елены Лей», фэксы на самом деле были действительно под его влиянием {206} в момент постановки «Внешторга», и грубый каламбур, с которого начинается рецензия Крыжицкого, не был совсем безосновательным. Сам Пиотровский в рецензии на «Внешторг», о которой упоминает Трауберг, об этих заимствованиях благородно умалчивает и оценивает пьесу фэксов с позиций зрелого человека, доброжелательно указывающего недавно «боднувшим» его мальчикам на достоинства и недостатки их работы. В рецензии Пиотровского нет страсти и ревности, которые ощущались у Крыжицкого, но нет и разговора на равных, а скорее, спокойный, учительский тон.

«Фэксовцы показали на днях вторую свою работу. Это уже очень хорошо: когда год назад они довольно-таки мальчишеским бумом возвестили о своем рождении, едва ли кто-нибудь думал, что дело пойдет здесь дальше диспутов и манифестов.

Фэксовцы оказались работящими ребятами. Более того: это серьезные ребята. Мысль включить в острые и убедительные формы мюзик-холла насущность политических лозунгов, вернее, окрылить политическую позицию летучим словом и прыжком Каботина — добросовестная и честная мысль. Это заставляет подойти к данному спектаклю ФЭКСа со всей громоздкостью дружеской критики.

Ваши победы, товарищи фэксисты:

1. Прекрасно придуманный стержень спектакля. “Европа без угля. РСФСР как изобразительница нового света”. Браво! Это и грандиозно, и в меру символично, и сухо сухой фантастикой современной техники. 2. Острый, порою блестящий диалог. “Пепо, не пепи!”, “Советская дипломатия учится на ошибках чужих дипломатов” — Прекрасно!

Но вот несомненные промахи. Нельзя развертывать широко раскинувшуюся фабулу на голом шутовском материале. (Потому что не станете же вы утверждать, что ваша “Королева угля” — “мельзаматический элемент”?) Скучно! Неубедительно! Патетизм необходим в таком “Внешторге”, как ваш. И голос Ленина в рупор — в смысле драматическом, конечно, вершина спектакля. Ваш материал не выдерживает данной вами идеологической нагрузки. Или снизьте тему (а было бы жалко!) или усложните стиль!

Дальше: монотонна, утомительна, случайна режиссура спектакля. Ничем не оправданный и убогий станок, мизансцены, темп — все это коряво, все это скучно, все это просто непрофессионально! Конечно, высокопрофессиональны отдельные актеры. Конечно, Серж в любых условиях и на любой площадке остается собою, т. е. очаровательно веселым, несравненно ловким комедиантом. {207} И надо прибавить, что со своей лучшей стороны, как блистательный гимнаст, он в спектакле был использован непростительно мало.

Разумеется, Рина Зеленая весела и мила, а Глинская — культурная актриса. Но ведь первая в течение всей зимы очаровывала “Балаганчик”, а вторую Петроград помнит как изобретательницу и смелую протагонистку Театра Народной комедии. Режиссеры ФЭКСа никак по-новому не показали их.

Что же до остальных актеров (за исключением еще немногих), то плакатно-уличный стиль спектакля в их исполнении оказался почти чеховским: их почти не было слышно!

Вывод: сила фэксовцев в основном выдумка и в конструкции слов. То, что они делают как изобретатели драмы (с оговорками, которые выше!) — безусловно любопытно. Но как строители спектакля они, может быть, просто никакие. Никакого эксцентрического “театра”, может быть, еще нет.

Последнее: фэксовцы заявляют иногда, что то, что они выдумывают — для рабочего класса! В этом они, пожалуй, ошибаются, как ошибаются и их сподвижники в Московском Пролеткульте. Но если спросить: советское ли это искусство, то, конечно, такой “Внешторг” в десять тысяч раз нужнее революции, чем “Песни Вишневого сада” и даже “Месса памяти Передвижного театра”. Кстати: вниманию хозяйственных органов Республик! Верные своему принципу, фэксовцы из чистейшего приема рекламируют неправдоподобнейшие фабрикаты несуществующих фирм. А ведь воспользоваться ими для реальных целей было бы и остроумно и полезно!»[[373]](#endnote-367)

Пиотровский написал не столь положительную рецензию, как это осталось в памяти Трауберга, но в то же время и не снизошел до ссоры с «работящими ребятами». Его ответ на их недавнюю критику — в похвалах, когда они отступают от своих позиций (упрек фэксов Пиотровскому: «утилизация американизма для “глубоко идейного содержания” — похвала Пиотровского: “окрылить политическую позицию летучим словом и прыжком Каботина — добросовестная и честная мысль”»); в пожеланиях, если они еще упорствуют («Нельзя развертывать широко раскинувшуюся фабулу на голом шутовском материале <…> Патетизм необходим в таком “Внешторге”, как ваш»). Как и Крыжицкий, Пиотровский не принимает постановочное решение «Внешторга», признавая фэксов скорее драматургами и филологами («конструкторами слов»), чем режиссерами. «… Монотонна, утомительна, {208} случайна режиссура спектакля. Ничем не оправданный и убогий станок, мизансцены, темп — все это коряво, все это скучно, все это просто непрофессионально!»

«Главное драматическое достижение “Внешторга”, по Пиотровскому, — “голос Ленина в рупор”. Трауберг вспоминает об этом эпизоде более обобщенно: “Идею о таком уничтожении конкурента в капиталистическом мире мы взяли у Ленина. Я даже помню, как читал тогда Ленина”. Во фрагменте пьесы, опубликованном в Собрании сочинений Козинцева, есть ремарка “Силуэт. Экран”»[[374]](#endnote-368). Комментаторы В. Г. Козинцева и Я. Л. Бутовский дают пояснение: «На экран проецировалось силуэтное изображение В. И. Ленина»[[375]](#endnote-369). На мой вопрос об источнике этой информации комментаторы любезно прислали мне выдержку из воспоминаний Симона Дрейдена, видевшего спектакль фэксов: «“Внешторг на Эйфелевой башне” помню смутно, хотя в нем играли такие актеры, как молодые Рина Зеленая и Утесов, в памяти осталось что-то весьма сумбурное. <…> И все же одна примечательная деталь постановки позволяет сохранить ее для истории театра. В сцене, когда по радио передавалось сообщение Наркомвнешторга, на экране возникал силуэт В. И. Ленина»[[376]](#endnote-370).

Если вспомнить, что в предыдущем спектакле «Женитьба», поставленном в период, когда эксцентрики только открыли для себя «Шарло» и он стал их главным кумиром, на экран, повешенный над сценой, проецировалось изображение ленты с участием Чаплина[[377]](#endnote-371), можно высказать предположение, что экран над сценой был для завтрашних кинематографистов неким алтарем, а фигура, вознесенная на этот алтарь, — их кумиром. Смена эксцентрического кумира фэксов Чаплина на Ленина привела их к созданию сатирической киноагитки, которой и был их первый фильм «Похождения Октябрины» (1925), а отсутствие этой путаницы и неразберихи, которая так потешала публику в «Женитьбе», привело к взрослению, то есть внутренней истощенности театра ФЭКСа.

Интересно, что уже через год после «Внешторга» Козинцев включает в следующую программу занятий киножестом наряду с американской комической пункт «Приемы игры немецкого кино», отступая тем самым от одного из главных обвинений фэксов Пиотровскому. На «Внешторге» кончается работа Козинцева и Трауберга в театре. Уже в «Похождениях Октябрины», по воспоминаниям Трауберга, они ориентируются наряду с американским кино на французский авангард («Верное сердце» Жана Эпштейна). {209} В 1926 году они делают фильм «Чертово колесо», сценаристом которого становится их бывший оппонент Адриан Пиотровский. И в том же, 1926 году снимают «Шинель», стилистика которой определена немецким экспрессионизмом. Европа перестает быть вымещаемым звеном в их системе координат, а «патетизм» немецких фильмов — мишенью их критики.

Начиная с «Чертова колеса» и на всем протяжении 20‑х годов Козинцев и Трауберг сотрудничают с филологами-формалистами — Адрианом Пиотровским, Юрием Тыняновым, Юлианом Оксманом. Из «сотрясателей основ» они становятся новаторами на базе традиционализма, а принцип «учиться, чтобы отвергать» сменяется у них цитатным кинематографом, напоминающим по методу текст филолога. Может быть, полемика с Пиотровским, с которой началась работа над «Внешторгом на Эйфелевой башне» и которой она закончилась, на каком-то глубоком уровне, незаметно для самих режиссеров, определила эту переориентацию.

Обе рецензии на «Внешторг» показали, что театральный путь фэксов закончен, но рецензия Крыжицкого была воспринята авторами как враждебная, потому что она подводила черту под их отношениями и перечеркивала все, что было найдено в прошлом, а рецензия Пиотровского запомнилась как положительная, потому что давала основу для будущих отношений и указывала путь, по которому можно было выйти из тупика.

## **{211}** Владислав Иванов Бунт маргинала Аналитический театр Бориса Фердинандова

Режиссерская деятельность Бориса Фердинандова принадлежит ко «второму эшелону» русского театрального экспериментаторства, который развернул свою активность как бы на полях того большого текста, что писался Александром Таировым и Всеволодом Мейерхольдом. Содержание этих пометок оставалось чаще полемическим по отношению к основному тексту, чем примирительным.

Фактология жизни Фердинандова (1889 – 1959) настолько малоизвестна, что на ней стоит хотя бы вкратце остановиться. Родоначальник семьи, дед Владимир Фердинандов (1825 – 1900) происходил из прибалтийских немцев — русских подданных. Его мать, потеряв мужа и собираясь вторично замуж, сдала семилетнего сына в Гатчинский сиротский институт, находившийся под покровительством императора Николая I. Здесь ребенку дали фамилию по имени его отца — Фердинандов. Всю долгую жизнь Владимир Фердинандов «работал народным учителем в Богучаровском уезде Воронежской губернии»[[378]](#endnote-372). Трудясь на ниве просвещения, был не чужд искусствам и завел в г. Богучары обыкновение давать любительские спектакли. Неустанным трудом он выслужил себе потомственное дворянство. Его сын Алексей Фердинандов окончил Московский университет и всю жизнь работал в Московско-Казанском железнодорожном училище, сначала преподавателем математики, потом инспектором и начальником. Другой дед (по материнской линии), А. С. Козлов, был крестьянин Ярославской губернии Даниловского уезда Боровской волости, села Дурново. «Кроме крестьянства ходил на отхожий промысел в Петербург. Был скульптор-лепщик. Впоследствии открыл {212} в Москве за Тверской заставой собственную (известную в свое время) скульптурную мастерскую»[[379]](#endnote-373).

Борис Алексеевич Фердинандов родился 28 (15) июля 1889 года в Москве. Среднее образование получил в реальном училище И. И. Фидлера, организованном при реформистской церкви в Москве. Общественные дисциплины ему преподавал Владимир Фриче, в 10 – 20‑е годы известный как один из шумных представителей вульгарно-социологического метода в литературоведении. С детства Фердинандов выступал в домашних и училищных спектаклях, на концертах, которые давались под руководством его отца. Рано обнаружились и его наклонности к живописи. Но победила уверенность в том, что необходимо общее научно-естественное образование. И после того как Фердинандов в 1906 году окончил училище, он поступил в Московский Высший сельскохозяйственный институт (впоследствии Сельскохозяйственная академия имени Тимирязева). В 1907 году принят в Школу драмы Александра Адашева. Адашевские курсы существовали под крылом Художественного театра и пользовались авторитетом. Среди преподавателей: Леопольд Сулержицкий, Леонид Леонидов, Василий Качалов, Василий Лужский, среди выпускников знаменитые впоследствии «еретики» системы — Евгений Вахтангов, Серафима Бирман и Николай Петров.

На причины скоропалительного ухода от Адашева, быть может, проливает свет хроникальная заметка в газете «Театр»: «Ряд конфликтов между учениками “адашевских драматических курсов” и директором г. Адашевым окончился уходом из школы 62 учеников 2‑го, 3‑го и части 4‑го курсов. Причина — постоянное нарушение г. Адашевым школьной автономии. Несмотря на все уступки и желание учеников закончить конфликт благополучно»[[380]](#endnote-374). Школьный инцидент положил начало долгой борьбы Фердинандова за «автономию», доходившей до сутяжничества.

В 1909 году он переходит в Школу Софьи Халютиной, где преподавали Иван Москвин, Константин Марджанов, Вахтанг Мчеделов.

В 1910 году Борис Фердинандов закончил учебу в Сельскохозяйственном институте, а в 1911 году — в Школе Халютиной. На протяжении годов ученичества он посещал классы Училища живописи, ваяния и зодчества, слушал лекции по лингвистическим и философским дисциплинам в Московском университете. Запас общих знаний впоследствии сыграл немалую роль в собственно {213} театральных построениях Фердинандова. (Кстати, его старший брат Николай (1886 – 1925) закончил Училище живописи, ваяния и зодчества и принимал участие в выставках «Группы независимых» в Москве.)

После обучения в школах мхатовского толка естественно, что способный актер был принят во вспомогательный состав Художественного театра, где работал сезон 1911/12 года.

В апреле 1908 года Борис Фердинандов впервые принял участие в художественной выставке «Современные течения в искусстве», которую Николай Кульбин провел в Санкт-Петербурге. Здесь Фердинандов выступил с циклом картин под названием «Субъективные переживания».

В 1912 – 1913 годах он отбывал действительную воинскую повинность в 1‑м лейб-гренадерском Екатеринославском полку в Москве.

По возвращении из армии Фердинандов не направился, однако, в Художественный театр, а пустился в самостоятельное плавание. Он уехал в северную столицу, где поступил актером в труппу «Наш театр» и как декоратор-исполнитель работал в известном Петербургском театре музыкальной драмы.

«Наш театр» был создан Георгием Питоевым, только начинавшим сценическую карьеру, и группой молодых актеров и режиссеров, увлеченных идеей театра для широких народных масс. Аркадий Зонов, сподвижник Всеволода Мейерхольда и Федора Комиссаржевского, ставил здесь «Короля Лира» Уильяма Шекспира, Г. Питоев — «Слугу двух господ» Карло Гольдони. Здесь шли пьесы Жана Батиста Мольера, Александра Пушкина, Кнута Гамсуна и др. Несмотря на то, что в спектаклях принимал участие знаменитый актер Александр Мгебров, «борьбу с премьерством эти искатели абсолюта довели до предела: только имя автора стояло на афише. Анонимность должна была обеспечить полное преодоление тщеславия, коллективность доводилась до степени безымянной общности»[[381]](#endnote-375). Вероятно, именно к безымянности Фердинандов с его повышенной чувствительностью к собственному авторству не был готов. После окончания сезона он вернулся в Москву, где заключил контракт с еще только организующимся Камерным театром.

Но началась первая мировая война и Фердинандов был мобилизован как прапорщик запаса. Правда, до фронта дело так и не дошло: «В течение войны 1914 – 1916 года я находился в городе {214} Москве в 192‑м пехотном запасном сначала батальоне, а потом полку. Командовал сначала 4‑й ротой, потом учебной командой и под конец (вновь) 9‑й ротой. После февральской революции был из полка командирован в Союз артистов-воинов и вместе с этим поступил актером, режиссером и художником-декоратором в Московский Камерный театр»[[382]](#endnote-376).

Здесь, казалось, были открыты все пути. Фердинандов ввелся на роль Арлекина в пантомиму «Покрывало Пьеретты» Эрне Донаньи — Артура Шницлера, сыграл Молодого сирийца в «Саломее» Оскара Уайльда (премьера — 9 октября 1917 г.), Боэмундо в «Короле-Арлекине» Рудольфа Лотара (премьера — 29 ноября 1917 г.), Луи Лоена в «Обмене» Поля Клоделя (премьера — 20 февраля 1918 г.). Его художнические умения также были востребованы Таировым. Фердинандов оформил «Короля-Арлекина» и вместе с Борисом Эрдманом пантомиму «Ящик с игрушками» Клода Дебюсси (премьера — 21 декабря 1917 г.). В течение одного сезона он завоевал такое положение в Камерном театре, которому многие могли только позавидовать.

Но уже в сезоне 1918/19 года стало ясно, что с Таировым Фердинандова связывает любовь-ненависть. Так случился первый разрыв. Фердинандов «разошелся по принципиальным установкам с Александром Таировым»[[383]](#endnote-377) и провел этот сезон в Калужском областном драматическом театре в качестве режиссера, художника, актера. Здесь он поставил «Стеньку Разина» Василия Каменского, «Женитьбу» Николая Гоголя и французскую мелодраму «Парижские нищие».

Таиров, к счастью, оказался незлопамятен, и сезон 1919/20 года Фердинандов вновь в Камерном театре: Принц Бульонский («Адриенна Лекуврер» Эжена Скриба; премьера — 25 ноября 1919 г.), Джилио Фава («Принцесса Брамбилла» Эрнста Теодора Амадея Гофмана; премьера — 4 мая 1920 г.), Жак («Благовещенье» Клоделя; премьера — 16 ноября 1920 г.), Тибальд («Ромео и Джульетта» Шекспира; премьера — 17 мая 1921 г.). Не забыт он и как художник. Успех декорационного оформления «Адриенны Лекуврер» был замечен. Признанием изменившегося статуса стало и включение Фердинандова в Художественный совет, а потом и в еще в большей степени избранный Малый художественный совет (Режиссерское управление).

Однако творческая энергия Фердинандова не могла удовлетвориться актерским или художническим поприщем. Театральная {215} практика Таирова провоцировала в нем полемический темперамент и мечты о «другом театре». На этой почве Фердинандов сошелся с другими оппозиционерами внутри Камерного театра. Главным его союзником стал известный литератор Вадим Шершеневич, в ту пору заведовавший литературной частью (в его переводах шли «Благовещенье» и «Ромео и Джульетта»).

В среде художественной богемы 10 – 20‑х годов Шершеневич был известен своими эксцентричными и эпатажными выступлениями. Сначала он примыкал к футуризму, где тон задавали старшие и признанные мэтры. В начале 20‑х годов уже сам стал одним из лидеров имажинизма, куда наряду с Сергеем Есениным, Анатолием Мариенгофом входили Борис и Николай Эрдманы.

Репутации других союзников были гораздо скромнее. Евгений Павлов, Борис Глубоковский — в ту пору актеры без определенного положения. Объединившись, маргиналы приступили к самостоятельным опытам в той школе, что была открыта при Камерном театре.

Шершеневич готовил спектакль «Вечный жид» собственного сочинения. Фердинандов в порядке экспериментально-студийной работы репетировал мольеровские пьесы «Летающий доктор» и «Ревность Барбулье». В своем открытом письме «Почему и я ушел из Камерного театра» он писал: «Когда Фердинандов несколько повзрослел и нуждался в активной творческой работе, перед ним были раскрыты блестящие перспективы увлекательной школьной работы. Но эта работа не осуществилась. Значит, целью была вовсе не работа, ибо поставленная цель Таировым осуществлялась всегда неукоснительно»[[384]](#endnote-378).

Показ «Вечного жида», устроенный Шершеневичем для Художественного совета, вызвал критический отклик. Сам Шершеневич сезон спустя так припоминал своим недругам: «… упреки были довольно комичного свойства: такие декаденты, как “камерники”, упрекали в декадентстве; люди, не достигшие за 7 лет работы ни разу здорового волнения, упрекали в схематичности и т. д.»[[385]](#endnote-379). Тем не менее еще весной 1921 года «диссиденты» вовсе не собирались сдавать позиции. Более того, предполагалось, что сезон 1921/22 года будет открыт арлекинадой Шершеневича «Одна сплошная нелепость» в постановке Фердинандова. Далее была намечена к работе «Кармен» — на эту постановку дирекция заключила договор с Шершеневичем. Всем этим планам не суждено было сбыться. Шершеневич предложил свое объяснение расхождения: {216} «… лето повлияло на Академический Камерный театр в том смысле, что он решил твердо взять курс направо. “Нелепость” была сдана в архив, появилась “Федра” под ручку с высохшей музой Валерия Брюсова»[[386]](#endnote-380).

Летом 1921 года расхождения Таирова и оппозиционеров действительно определились со всей ясностью. Таиров совершил поворот к синтезирующим, стилевым тенденциям. Тогда как его младшие коллеги радикализировали аналитические тенденции, разлагающие искусство на первоэлементы.

Сезон 1921/22 года стал великим сезоном ХХ века. Он ознаменован премьерами «Ревизора» Гоголя (Художественный театр; режиссер Константин Станиславский, Хлестаков — Михаил Чехов; премьера — 8 октября 1921 г.), «Гадибука» Семена Ан‑ского (театр «Габима»; режиссер Евгений Вахтангов; премьера — 31 января 1922 г.), «Федры» Расина (Камерный театр; режиссер Александр Таиров; премьера — 8 февраля 1922 г.), «Принцессы Турандот» Карло Гоцци (Третья студия; режиссер Вахтангов; премьера — 28 февраля 1922 г.). На полях этого сезона расположился и «Опытно-Героический театр» Фердинандова и Шершеневича как один из самых бескомпромиссных опытов по расщеплению сценического «атома».

Для этих опытов протестантам пришлось удалиться на тогдашнюю рабочую окраину Москвы, на Таганку, где в помещении бывшего кинотеатра «Вулкан» был открыт Рогожско-Симоновский театр имени А. Сафонова (ныне это здание известно как Театр на Таганке). Шершеневич, привыкший к богемной публике, новое место переживал как героическое «подполье». Фердинандов также чувствовал себя неуютно на «далекой провинциально-таганской базе».

А между тем этот театр, который назывался по-разному (Первый Рогожско-Симоновский, Советский Рогожско-Симоновский, а с декабря 1920 г. — Рогожско-Симоновский театр имени Сафонова) был любопытным явлением тогдашней Москвы. Его открытие (6 ноября 1918 г.) было приурочено к первой годовщине большевистской революции и входило в большой проект децентрализации театральной жизни и ее приближения к рабочим массам. (Тогда же были открыты театры в Хамовническом, Басманном, Замоскворецком, Благуше-Лефортовском, Краснопресненском районах.) Первый сезон (1918/19) в помещении Рогожско-Симоновского театра работала Первая передвижная драматическая {217} труппа, которой руководил Лев Прозоровский, провинциальный режиссер, приехавший искать удачи в Москве. (Впоследствии он работал в Малом театре и вошел в официальную историю советского театра как сопостановщик знаменитого революционного спектакля «Любовь Яровая» Константина Тренева, 1927). Пролетарская публика хорошо принимала его усредненно-реалистический репертуар: «На дне» и «Мещане» Горького, «Бедность не порок» Александра Островского, «Шоколадный солдатик» Бернарда Шоу, «Трактирщица» Карло Гольдони, «Потонувший колокол» Герхарта Гауптмана.

Однако в сезоне 1920/21 года перед изумленными глазами рабочего зрителя появились «формалисты». После закрытия театра ХПСРО (Художественно-просветительского союза рабочих организаций), руководитель которого Федор Комиссаржевский эмигрировал в 1919 году, ведущие актеры труппы (Константин Эггерт, Михаил Мухин и др.) перекочевали в Рогожско-Симоновский театр. Эггерт, возглавивший труппу, «поставил следующие пьесы: “Флорентийская трагедия” Уайльда, “Каменный гость”… “Золотой петушок”… “Моцарт и Сальери” Пушкина и, как опыт драматизации музыкальной формы, “Лунную сонату” Бетховена»[[387]](#endnote-381).

Идея приобщения народных масс к последним достижениям театральной мысли исповедовалась молодой труппой с энтузиазмом, отмеченным критикой: «В наше время актерской беспринципности и неуважения к искусству работа этого районного театра представляет собой освежающий оазис. Работают здесь не за страх, а за совесть»[[388]](#endnote-382). В режиссуре Эггерта отмечался «дух и традиции театра Комиссаржевского с “позаимствованиями” (в меру) кое-каких таировских изобретений»[[389]](#endnote-383).

Нарком Анатолий Луначарский, добравшийся до Рогожской заставы, также поддержал труппу: «Вот где актер пошел и в народ, и в искусство одновременно. Без думы о гонорарах, о пудах хлеба, без думы о непосредственной карьере… Разве это не чудесное явление? Разве это не настоящие ростки новой культуры? Разве такой театр во многих отношениях не важнее самого блистательного театра какой-либо европейской столицы, пьесы которого никогда не доходят до масс, и служба в котором давно превратилась в заработок и “положение в обществе”?»[[390]](#endnote-384)

Борис Фердинандов пришел в Театр имени Сафонова еще весной 1921 года, когда им руководил Константин Эггерт. Уже {218} 1 мая им был показан «Эдип-царь», где первым исполнителем заглавной роли стал Эггерт.

1 июля 1921 года сезон был закрыт, на летнее время труппа распущена, возобновить работу театр предполагал осенью, «причем в репертуар будут включены “Жакерия”, “Гроза”, “Разбойники”, “Фауст” и музыкально-драматические постановки на произведения Вагнера и Скрябина»[[391]](#endnote-385). Несмотря на все авансы критики, решившей, что именно такой театр и нужен районному пролетарию, даже весьма умеренный формализм Эггерта рабочий зритель встретил ропотом. Хрисанф Херсонский, критик, настроенный в ту пору весьма сочувственно по отношению к «исканиям», не без иронии констатировал: «Вопрос о Рогожско-Симоновском районном театре широко дебатировался и в театральных кругах, и в печати. Даже рабочие якобы “со слезами” умоляли убрать от них слишком “левый” непонятный театр “искусственных исканий”»[[392]](#endnote-386).

Летом 1921 года оформилась рокировка совсем не в пользу рабочих. Эггерт вернулся в Камерный театр, а его место у руля Рогожско-Симоновского театра заняли Фердинандов и Шершеневич. Вместе с ними пришли и «оппозиционеры» из Камерного театра. Борис Эрдман отныне простился с актерскими амбициями и стал художником. Другой беглец из Камерного театра, Евгений Павлов, стал композитором и режиссером. Позже, уже в 1922 году, к ним присоединился Борис Глубоковский, взявший на себя обязанности заведующего монтировочной частью. С осени 1921 года Николай Эрдман разделял с Шершеневичем литературную работу. Парадоксальным образом довольно угрюмая концепция темпоритмического театра складывалась при ближайшем сотрудничестве веселой компании имажинистов.

Признавая, что новый проект вытекает «из тех основных предпосылок, колыбелью которых был Камерный театр»[[393]](#endnote-387), Фердинандов отмежевывался от таировского интуитивизма и всего того, что он называл «старческими, бабушкиными сказками о “неисповедимости основ театрального творчества”, о “тайне зарождения образа” и прочей театральной алхимии и астрологии»[[394]](#endnote-388). Его резюме выглядит так: «Нам не хочется пребывать в покое и удобстве глубокомысленного фокусничества в области творческой, и не страшно расшифровывать метафизику и спиритуализм театральных предрассудков, подведя твердый фундамент рационального знания под каждый шаг на театральном пути»[[395]](#endnote-389).

{219} Главный противник, против которого выступил Фердинандов, — это анархия, как сон театрального разума, когда торжествует художественный произвол «вдохновения», «нутра», «темперамента», режиссерское и актерское «хочу».

Результатом нового подхода должно было стать создание «партитуры, где на трех линейках может быть совершенно точно записано все научное построение спектакля»[[396]](#endnote-390).

«Дилетантизму» и «безграмотности» Фердинандов противопоставляет «нарочитую закономерность», «изучение законов метра и ритма, на которых зиждется всякое движение»[[397]](#endnote-391), — и тем вписался в широкий спектр попыток утверждения научного подхода к искусству сцены, обожествления «законов»: от Станиславского до Мейерхольда. Полностью отказывая в праве на существование творческой интуиции, Фердинандов занял позиции крайнего воинствующего рационализма. Для него характерна ставка не на художественный результат, а на процесс, не на «эстетику», а на лабораторное «изучение». Театральный опус, раскрывающий новый подход, как бы и не претендовал на то, чтобы быть спектаклем: «Меньше всего мы собираемся утверждать за нашими опытами горделивое звание “спектаклей”»[[398]](#endnote-392). Соответственно изменился и статус зрителя, который из ценителя был превращен в подопытного и с чем так и не смог примириться.

С неизбежностью возникал вопрос о том, «не убежит ли зритель в ужасе после первого же аналитического спектакля»[[399]](#endnote-393). Критика, сочувствовавшая Фердинандову, пыталась найти на него утешительный ответ: «Но ведь слушаем мы с наслаждением музыку, которая не дает нам никакого логического содержания. Ведь способны мы находить удовлетворение в балете, в танце, где нас радует не сюжет, а чистая игра движений. Такое же наслаждение будет испытывать и зритель в аналитическом театре. Движение линий, красок и голосов непосредственным воздействием на нервную систему породит в зрителе целый ряд состояний сознания, несравненно более сильных, чем впечатление от обычного спектакля»[[400]](#endnote-394). Притом что здесь знаменательна попытка приблизить театр к нефигуративному и даже беспредметному искусству, сразу надо сказать, что надежды на «нервную систему» зрителя не оправдались. Новая театральная концепция вписывалась в «общий поток рационалистического, механистического объяснения искусства»[[401]](#endnote-395).

{220} По афише Опытно-героического театра, сохранившейся в архиве Фердинандова[[402]](#endnote-396), можно установить первый состав труппы и распределение обязанностей в ней.

«Состав труппы: А. Арсеньева, А. Васильева, В. Вегнер, Р. Вильде, О. Всеволожская, П. Галаджев, Л. Глазунов, Ю. Дижур, М. Дубовикова, М. Жаров, С. Камская, Т. Кашутина, С. Квятковская, А. Кирст, Т. Киселева, И. Лобанов, Ю. Милич, Ю. Милютин, М. Мухин, П. Николаевский, Л. Орлова, Э. Пален, К. Четвериков, А. Чумбаров, Б. Фердинандов, Г. Фролов.

Вспомогательный состав: Б. Артемов, И. Богданов, М. Винокурова, В. Глазков, Т. Дмитриева, М. Кондратьев, М. Петрова.

Ученики: Л. Батищева, М. Долгова, К. Зубина, А. Крайнев, Н. Тюрин, Б. Шибалов, Р. Шифрин.

Режиссеры: Б. Фердинандов, Г. Фролов, В. Шершеневич.

Музыкальный режиссер и композитор: Е. Павлов.

Заведующий литературной частью: В. Шершеневич.

Заведующий музыкальной частью: Е. Шенберг.

Монтировочная часть: художники Б. Эрдман, Б. Фердинандов».

Там же сообщался и «предполагаемый репертуар сезона: “Эдип-царь” Софокла, “Гроза” Островского, “Женитьба”, “Пропавшая грамота”, “Заколдованное место”, “Страшная месть” Гоголя, “Жакерия” Мериме, “Женщины в народном собрании” Аристофана, “Скованный Прометей” Эсхила и др.»[[403]](#endnote-397).

Афиша позволяет точно датировать открытие сезона. 11 октября 1921 года[[404]](#endnote-398) Опытно-героический театр показал «Эдипа-царя» Софокла — Шершеневича, а на следующий день была дана «Гроза» Островского.

Чуть позже об открытии сезона сообщила и официальная хроника: «Рогожско-Симоновский театр им. Сафонова открыл сезон с новой художественной программой как “Опытно-Героический театр”. В Художественном совете театра Фердинандов, Эрдман, Мухин и др. Общее заведование театра принадлежит Райполитпросвету. Коллектив будет обслуживать район не только в своем основном помещении, но также и путем районных спектаклей на окраинах. Все опыты театра будут демонстрироваться и в центре, как это было с “Эдипом-царем” в Доме Союзов»[[405]](#endnote-399).

Вероятно, именно в Доме Союзов еще задолго до открытия сезона, в августе 1921 года, состоялись публичные показы «Эдипа-царя» Софокла. Театральная общественность, судя по всему, в {221} восторг не пришла. У Шершеневича, художественного руководителя Опытно-героического театра, возникла потребность объясниться. В «Вестнике театра» появилась его программная статья «Эксперименты нового театрального действия (К постановке “Эдипа-царя” в Сафоновском театре)». В ней звучали укоры и сводились давние счеты: «Ныне с воскрешением футуристических тенденций в театре мы снова возвращаемся к натурализму. Тетя Соня и тетя Маша заменены теми же тетями и дядями, с единственной разницей, что теперь дядя — величина собирательная (народ, пролетариат и т. д.). Настоящий навоз и настоящую лошадь Станиславского заменили настоящими автомобильными принадлежностями. И если Художественный театр вывозил самовары из Тульской губернии, то Мейерхольд страшно озабочен, чтоб в “Мистерии [-Буфф]” автомобильный руль был обязательно от “мерседеса”. Как символический театр, так и футуристический, неизменно отставая от жизни, приводит к тому, что режиссура начинает заниматься главным образом проблемами эмоции, пытаясь найти в эмоции то созвучие с современностью, которое утрачено в форме. Пренебрежение к форме и увлечение содержанием (эмоцией) всегда означает декаданс, потому что ренессанс выковывает новые формы»[[406]](#endnote-400).

Переходя к утвердительной части, Шершеневич писал: «… мы, конечно, должны дойти до театра пантомимы, ибо только голое движение есть абсолютно чистый вид театра. Всякий момент словесного воздействия на зрителя есть уже попытка синтезировать, и театр, пользующийся словом, есть искусство не созидательное, а искусство воспроизводительное. Однако проблема пантомимы находится еще в стадии эмбриона <…> Со словом в театре приходится мириться, а мириться с неизбежным врагом можно только побеждая его <…> Новая жизнь искусства возникает только из чистого контакта ритма и метра, ибо ритм есть центробежная, мистерийно-религиозная сила, а метр есть центростремительная земная мощь. Ритм отрывает спектакль от повседневной жизни, метр придает новую, искусственную жизнь»[[407]](#endnote-401).

К искомой победе над словом как «неизбежным врагом» и был устремлен «Эдип-царь» в постановке Фердинандова и Павлова (художники: конструктор — Фердинандов, живописец — Эрдман). Слово как смысл уступило место слову как звуковой материальной стихии.

{222} Сценографическая конструкция построена «по строго метрической схеме, смягченной ритмической красочной разрешенностью»[[408]](#endnote-402). В ней дано «кубистическое преломление античного здания»[[409]](#endnote-403). За каждым из главных персонажей была закреплена определенная площадка, «наибольшая зрительная значимость той или иной площадки соответствует такой же действенно-драматургической значимости того или иного актера (антично-литургический принцип)»[[410]](#endnote-404).

Дирижер «указывал темпы и ритмы актеру», музыкальное сопровождение рояля давало «актеру те же ритмометрические вступления»[[411]](#endnote-405). Чистоту эксперимента подчеркивало то обстоятельство, что движение было сведено к необходимому минимуму приходов и уходов, а также перемещений хора. Последнее обстоятельство дало возможность Александру Таирову саркастически заметить, «что в спектакле есть что-то от солдатской маршировки»[[412]](#endnote-406). По свидетельству критика Эммануила Бескина, «театр много достиг, если не в технике, не в мастерстве, то в утверждении принципа. Далекое, эмоционально чуждое нам слово Софокла обретает красоту акустического узора и вне фальши психологических переживаний отжившей трагедии звучит убедительно и мощно»[[413]](#endnote-407). Но если «метр торжествует», то «хуже обстоит дело с регулятором метра — ритмом»[[414]](#endnote-408), что вовсе не мудрено. Изгнав «эмоции», Фердинандов и Павлов лишили ритм жизненной стихии и потому «ритмы не волнуют. Они плоски, они сухой счет, а не динамика»[[415]](#endnote-409).

Шершеневич припомнил Таирову насчет «солдатской маршировки»: «… с точки зрения искусства солдатский строй гораздо более оправдан и закономерен, нежели случайное движение толп по улице, и конечно, слова в стихе, построенном по определенной ритмометрической схеме, ближе к солдатам, нежели к фланерам»[[416]](#endnote-410). Смех и грех этой ситуации заключается в том, что «фланеры» и сугубо беспорядочные люди (Шершеневич и его единомышленники) увидели идеал искусства в «солдатском строе».

К открытию (11 октября) сезона Опытно-героический театр подготовил три премьеры. Вслед за «Эдипом-царем», который виделся Фердинандову и Павлову как «образец упрощения», 12 октября была показана «Гроза» как «образец более сложной формы сценического действия»[[417]](#endnote-411).

Теперь постановщики ставили задачей выявление «ритма и конструкции быта». Тем не менее критик отмечал, что «спектакль {223} получился насквозь статичным, так что я даже перестал ощущать развитие и нарастание действия»[[418]](#endnote-412). Прозаический текст Островского сопротивлялся попыткам расчленить его на ритмизованные периоды. Михаил Жаров в своих воспоминаниях пишет: «Такая манера сценической речи — то ли пение, то ли речитатив, то ли рифмовка — была заманчива, чем-то привлекала, но жаль только, что к драматической речи Островского, построенной на разговорной народной мелодике, она никакого отношения не имела. Я мог говорить со сцены так, как учил Фердинандов, но меня это совершенно не грело. И я говорил по-своему, в тех естественных, разговорных интонациях русской речи, которые подсказывал Островский и которые запали в мое сознание с детства»[[419]](#endnote-413). Жаров был не одинок. В бытовом рисунке играли и другие актеры. Пожалуй, лишь самой верной ученице Фердинандова Анне Арсеньевой (Катерина) удавалось «держаться в четком каркасе ритма», обнаруживая «своеобразную технику и великолепный сценический темперамент»[[420]](#endnote-414). «Последние сцены она проводит с исключительным подъемом, захватывая даже элементы, наиболее недоверчиво относящиеся к спектаклю»[[421]](#endnote-415).

Как декоратор Фердинандов попал под влияние примитивистского стиля, мало соответствовавшего конструктивно-аналитическим пристрастиям театра: «Нельзя назвать декорациями детской рукой построенные церковки, детские картонные домики, нелепый, громадный фонарь и нескончаемую лестницу…»[[422]](#endnote-416). Надо сказать, что все попытки выявления «ритма и конструкции быта» оказались наиболее безуспешными. А примыкавшая к «Грозе» по формальным задачам «Женитьба» (режиссер и художник Фердинандов; премьера — 15 октября 1921 г.) вообще не вызвала ни одной рецензии.

По сложившемуся среди «левых» театров обыкновению отмечать годовщину революции премьерами соответствующей идейной окрашенности, 7 ноября была показана «Жакерия» Проспера Мериме в постановке Гаврилы Фролова[[423]](#endnote-417) и оформлении Бориса Эрдмана. Критика сразу распознала в ней «продолжение “Зорь” Мейерхольда и тонально-пластических постановок Пролеткульта»[[424]](#endnote-418). Замысел режиссера сводился к тому, чтобы «выразить восстание “Жаков” в форме спектакля-гимна, построить действенный монумент крестьянской революции»[[425]](#endnote-419). Вся сценическая площадка — остов этого монумента. На нижних ступенях массивными группами расположены крестьяне в виде хора: «Серые, из некрашеного {224} холста костюмы придают этим группам характер гранитных глыб»[[426]](#endnote-420). На верхних ступенях площадки «действуют» солисты. «Однако группы застывали на своих местах, переходя лишь от одной статуарности к другой. Солисты двигаются, перемещаются, но действуют только в редких случаях»[[427]](#endnote-421). Опыт закономерного построения коллективного слова преобладал над всеми остальными элементами спектакля.

Ровно через месяц (7 декабря) дебютировал как режиссер Шершеневич, показавший «Страшную месть» Гоголя[[428]](#endnote-422) в собственной литературной обработке. Шершеневич оказался гораздо менее радикально настроен, чем Фердинандов. От фердинандовской «ритмизации слова» он пришел к эксперименту с движением, которое «здесь является самоценным фактором и использовано как средство воздействия на зрителя»[[429]](#endnote-423). Однако на путях к «синтезу слова и движения»[[430]](#endnote-424) стоило только ритмометру перестать «подавлять содержание», как спектакль неожиданно «приблизился к реализму». Следуя логике избранного жанра («трагическая мелодрама»), Шершеневич абсолютизировал контрасты: если Колдун, так «злое начало, разрушающее мирное житье казаков», а если Данило, так «светлый рыцарь — рок, карающий зло в мире»[[431]](#endnote-425). Впервые применительно к спектаклю Опытно-героического театра критики заговорили о «художественных образах, четко врезающихся в память зрителя»[[432]](#endnote-426) и отличили отдельных исполнителей: Иван Лобанов (Колдун), Михаил Мухин (Данило), Юлия Дижур (Катерина), Павел Николаевский (Стецько), Михаил Гаркави (Есаул). Среди достоинств спектакля, наряду с работой художника Эрдмана, который «необыкновенно удачно разрешает задачи натурализации малорусского костюма», отмечали и «целый ряд интересных эффектов метроритмизированной речи»[[433]](#endnote-427). Но вместе с пожеланиями «молодому и интересному театру всяческих успехов», критик укоряет Шершеневича в том, что режиссура Опытно-героического театра «еще всецело под влиянием почтеннейшего Таирова. Но это штука старая и ее поистине бросить пора»[[434]](#endnote-428). В этом ядовитом выпаде ставилась под сомнение успешность того бунта создателей Опытно-героического театра, который они подняли против породившего их театрального «отца».

В работе над «Копилкой» Эжена Лабиша — Николая Эрдмана (премьера — не позднее 10 февраля 1922 г.) Фердинандов и Шершеневич объединили свои режиссерские усилия. Обратившись {225} к французскому водевилю, они небезуспешно попытались, сохранив чистоту своих экспериментальных помыслов, сделать шаг навстречу зрителю. Декларация была строго выдержана в метроритмическом духе: «Мимическое метроритмическое построение координировано со словом и с образом отдельного актера <…> Первая попытка (в “Женитьбе”) дать образ на основе отдельного свойственного только данному лицу метроритмического рисунка, в “Копилке” разрешена гораздо резче и сильнее. Всякая комедия и фарс, естественно, казалось бы, тянет на трюковое построение и разрешение. Именно с этим-то мастерская боролась больше всего, полагая, что комизм проистекает от комбинации метроритмических структур, а не от комикования»[[435]](#endnote-429).

Художник Эрдман убрал кулисы и обнажил сценическую коробку до самых стен, сияющая белизна которых создавала новую театральную среду. В центре сцены он выстроил из тонких планок конструкцию, пародирующую Эйфелеву башню: «Три легкие, прозрачные площадки, прямо висящие в воздухе, дают простор для расположения и переходов действующих лиц»[[436]](#endnote-430). Именно в «Копилке» Эрдман одним из первых использовал на сцене «обнажение сценического материала. Дерево и железо появились в смелом и воздушном сочетании»[[437]](#endnote-431).

В своих воспоминаниях Павел Марков подчеркивал, что «макет “Копилки” появился ранее памятного представления “Великодушного рогоносца”, которым Мейерхольд обозначил наступление конструктивизма на русском театре»[[438]](#endnote-432).

Немалую роль в успехе функционализма сыграл тот факт, что Эрдман прошел выучку в цирке, где работал заведующим художественной частью и делал костюмы для знаменитого клоуна Виталия Лазаренко. Именно в цирке многие театральные авангардисты видели идеал целесообразного, закономерного искусства.

В «Копилке» обычно угрюмый фердинандовский метроритм принял дружелюбное обличье: «… метроритмическая читка переходит в ритмический речитатив, похожий на тот, которым пользуются куплетисты или актеры оперетты, когда они не поют, а говорят под музыку <…> Но в оперетте, едва умолкает музыка, речь актеров переходит на бытовой тон. В “Копилке”, благодаря ритмической основе, речь остается музыкально оформленной на всем протяжении спектакля, независимо от музыкального сопровождения. Благодаря своему темпу, который отвечает ускоренному биению пульса нашей жизни, спектакль смотрится легко и увлекательно, {226} несмотря на 5 длинных актов»[[439]](#endnote-433). Водевильный материал давал широкие возможности актерам продемонстрировать свои метроритмические умения: «… диапазон пластики был широк, от скользящего балетного глиссада до циркового кульбита и прыжка, выполненного с точностью и отвагой воздушного гимнаста. Такой “циркизованный” водевиль, с одной стороны, становился бравурным, его актеры красовались как смельчаки-техники, а с другой стороны, старый жанр подтягивался к острой выразительности приемов варьете, мюзик-холла, кино»[[440]](#endnote-434).

Еще в 1920 году Борис Эрдман опубликовал статью «В поисках “трехмерной” декорации» как манифест «имажинистской декорации», в которой выдвинул «следующую формулу: от станковой живописи — плоскость и цвет (краска), к декорации — объем и свет»[[441]](#endnote-435). Источником всех цветовых ощущений утверждался свет: «Имажинизм изгоняет краску совершенно и заменяет ее светом <…> Любой луч света, от электрической ли лампочки, от прожектора ли, представляет собою также объем. Совершенно безразлично, окрашена ли лампочка или нет, потому что белый свет, если она белая, или синий, желтый, вообще любой свет, если лампочка окрашена, уже не живописного порядка, а объемного»[[442]](#endnote-436).

В «Копилке», несмотря на всю убогость технических возможностей, конструктивная установка оживала, приходила в движение благодаря партитуре «световых мелодий» и «световых аккордов».

Эксперименты с театральным светом привели к выводам, сформулированным в статье Вадима Шершеневича «Электричество на театре», ставшей во многом пророческой. Новая функция света была включена в контекст великого отказа от традиционной сцены-коробки: «Все рампы, софиты, бережки, арки (как аппендикс плохой традиции) должны быть уничтожены <…> Совершенно по той же причине, по которой конструкция не должна быть прикрепленной к частям сценической коробки, свет не должен быть разобщен с конструкцией»[[443]](#endnote-437). Отказываясь как от «иллюзии жизненного света», так и от «театральной мистической магии», Шершеневич видел новую задачу в потребности «научно учесть густоту того или иного света электричества, его влияния на мимику актера, даже на звук актерского голоса»[[444]](#endnote-438).

Уверенность в необходимости постижения физической природы света «как материальной базы закономерного разрешения» привела к световым фантазиям, которые только сейчас, на исходе ХХ века, становятся (хотя бы отчасти) реальностью: «Я убежден, {227} даже в одной, кажущейся сейчас совершенно невероятной возможности: довести особыми аппаратами густоту света до того, что сценическая атмосфера сможет поднимать тело актера на известную высоту, отрывать его от пола не иллюзорно, а вполне материально. Я убежден, что можно будет особыми сгустителями сделать сценическую атмосферу настолько плотной, что человеческое тело сможет опираться на нее, совершенно так же винт или колесо парохода отталкивается от жидкой воды.

Я предвижу в будущем световые костюмы, которые будут обволакивать тело актера или обнажать его <…>

Я убежден, что световые электрические композиторы придут и окажутся на театре необходимыми, как сейчас конструктивники и поэты»[[445]](#endnote-439).

Световые фантазии Шершеневича восходят к имажинистским источникам и, воплощаясь в спектаклях лишь в меру электротехнических возможностей Опытно-героического театра, обращены в будущее.

А на исходе сезона (21 апреля 1922 г.) состоялась одна из последних премьер — «Дама в черной перчатке» Шершеневича в режиссуре Фердинандова и Шершеневича. Достаточно многочисленные на этот раз рецензии были окрашены в победные тона. Впервые формальные опыты производились на низовом материале бульварного авантюризма и американизма: «Любовно-мелодраматическая интрига с налетом своеобразного бульварного романтизма развивается на фоне каких-то закулисных, мистически-таинственных построений. Тайное общество масонов, не менее таинственная организация сыщиков, загадочная женщина их возглавляющая, она же — дама в черной перчатке, стоящая во главе заговора, любовный сумбур, два убийства, загадочная личность в черном цилиндре, появляющаяся в виде какого-то deus ex machine и т. п. — все это сообщает колориту современного города налет какого-то странного, своеобразного мистицизма»[[446]](#endnote-440).

Здесь маргиналы наконец опередили своих «отцов» и предвосхитили те самые мотивы театрального урбанизма, которые впоследствии наполнили «Озеро Люль» Алексея Файко (Театр Революции; премьера — 7 ноября 1923 г.) и «Человек, который был Четвергом» Гилберта Честертона (Камерный театр; премьера — 6 декабря 1923 г.), и стали причиной скандальной тяжбы между Мейерхольдом и Таировым по поводу приоритета.

{228} Фердинандов продолжил опыты по созданию конструкции, независимой от условий сцены. Он выстроил на подмостках сценический куб «из стремянок, шестов, трапеций с узенькой площадкой — на ней все действие»[[447]](#endnote-441). За ним раскрывалась во всю глубину до своих каменных стен коробка сцены. В лучах «единственного прожектора, освещающего место действия, как автомобильный глаз ночью на улице»[[448]](#endnote-442), игра черного и белого цвета приобретала лихорадочную и тревожную динамику: «Выстрелы, падения, гимнастика на стремянках. Вот на чем разыгрывается любовь, ревность, убийство, клятвы, ненависть»[[449]](#endnote-443).

Сценический куб воспринимался как «киноурбанистическая платформа для построения временных схем, созвучных современности»[[450]](#endnote-444). Лаконизм построения освобождал сцену от материальной предметности и открывал возможность динамического развертывания действия. Фердинандов отказался от музыки, которая в прежних спектаклях задавала актерам «темп» и «ритм» и построил партитуру движения на внутреннем «темпоритме» актера. Музыку заменила звуковая партитура «большого города»: гудки автомобилей, треск телеграфного аппарата, вой сирен и т. п. Новые возможности света и звука так увлекли Фердинандова и Шершеневича, что они планировали «образование светового оркестра и оркестра так называемых брюнтеров, т. е. новых ударно-шумовых инструментов»[[451]](#endnote-445).

После «Дамы в черной перчатке» критики впервые заговорили об актерах, воспитанных Фердинандовым на основе его теории «ритмометра»: «Конечно, то, что делает Опытно-героический театр — еще схема, еще наметки, еще сольфеджио, еще разложение на элементы, еще изучение “театрального человека” в его звучании (метроритме) и скульптуре (движении). Синтез впереди — он наступит, когда живой человек (субъект) овладеет в совершенстве “механикой себя”, — биомеханикой, рефлексологией. Когда он будет легко и радостно “играть” телом, жонглировать его рефлексами, пластическими и тональными»[[452]](#endnote-446). Пока же преодоление технических задач «полностью удалось лишь одной Арсеньевой — “даме”. За последнее время я не видел ни одной актрисы с таким ярким подлинно-театральным темпераментом, с таким молодым чеканным мастерством»[[453]](#endnote-447). Остальные актеры «еще плавятся в фердинандовской лаборатории. Они еще не готовы»[[454]](#endnote-448). Бескин был убежден в светлом будущем Опытно-героического театра: «До полного торжества этой правды, быть может, не так близко, {229} но приход ее так же неизбежен, как неизбежно завтра встанет солнце»[[455]](#endnote-449).

И поначалу казалось, что это солнце действительно вот‑вот взойдет.

Сезон 1921/22 года Опытно-героический театр провел у Рогожской заставы в интенсивной работе. Было показано семь спектаклей, в каждом акцентировались определенный театральный первоэлемент или их комбинация. Но не все обещанные премьеры сезона состоялись. Из неосуществленного стоит отметить, вероятно, первую самостоятельную пьесу Николая Эрдмана: «К 1 мая Опытно-героический театр подготовляет “Революционную мистерию”, сочинение Эрдмана, которая охватывает все развитие культуры, начиная от обезьяны и до последних эпох классового расслоения и социальной борьбы. Первые два акта, начатки культуры, идут на “внесмысловом” языке, с одними рядами гласных и согласных. В основу спектакля положены механические упражнения на вызывания волнения, которые проводятся в студии при театре. Музыка написана Юрием Милютиным. Участвует в спектакле вся труппа»[[456]](#endnote-450).

Текст пьесы Эрдмана нам так и не удалось отыскать. Тем не менее есть основания предполагать, что он был написан. Вышецитированная заметка появилась в номере журнала «Театральная Москва» от 17 – 23 апреля 1922 года. Вряд ли можно было планировать премьеру на 1 мая, если бы пьеса еще не была написана. Тем более что позже в номере от 9 – 14 мая появилось сообщение о продолжающихся репетициях: «В настоящее время Опытно-героический театр работает над последней постановкой этого сезона “Мистерией”, изображающей историю человечества. Текст Николая Эрдмана, музыка Юрия Милютина. Сценическая конструкция строится Фердинандовым и Борисом Эрдманом прямо на сцене, без предварительно намеченного макета, в целях более органической связи со всем построением действия спектакля»[[457]](#endnote-451). Но, как отмечалось, в сезоне 1921/22 года «Мистерия» так и не была показана и перешла в планы следующего: «Из новых постановок утверждены: “Мистерия” Эрдмана, трагедия “Гибель Валгаллы” Шершеневича, “Одна сплошная нелепость” — буффонада Шершеневича, “Кармен” и еще одна комедия Эрдмана!»[[458]](#endnote-452)

Так или иначе, Опытно-героический театр к концу сезона уже завоевал и укрепил репутацию серьезного «левого» экспериментального театра. Труппа работала в каторжных условиях. Зимой {230} помещение театра не отапливалось. Температура в самой теплой комнате едва достигала 5 – 6 градусов. Актеры практически не получали заработной платы. К весне «на почве бесконечного недоедания начались заболевания: достаточно указать, что 9 человек из 40 слегло в туберкулезный санаторий»[[459]](#endnote-453).

В этой ситуации Райполитпросвет Рогожско-Симоновского района, который не смог обеспечить труппе даже минимальных условий для работы, принимает решение: «Вдруг 8 мая коллектив получает следующую бумажку: Райполитпросвет постановил: зимний сезон закрыть первого июня и ликвидировать театр»[[460]](#endnote-454). Несмотря на существующие договоры, здание театра было опечатано, а вместе с ним «опечатаны костюмы, сшитые из материи актеров, из материалов МОНО [Московский отдел народного образования] и личные костюмы и вещи актеров»[[461]](#endnote-455).

Все это было проделано в нарушение элементарного трудового законодательства, и без того не перегруженного юридическими гарантиями.

Объяснения этому лежат в области весьма прозаической. В условиях новой экономической политики районные власти, утратив надежды на то, что «левое» искусство может быть прибыльным, решили переориентироваться на «академическое направление». После долгих переговоров было принято решение об открытии в помещении Театра имени Сафонова филиала Малого театра.

Летом 1922 года Опытно-героический театр на правах мастерской вошел в состав Государственного института театрального искусства (ГИТИС) наряду с Мастерской Николая Фореггера, Еврейской студией во главе с Алексеем Грановским и Армянской студией. Поначалу предполагалось, что Опытно-героический театр получит собственное помещение в самом центре Москвы, недалеко от нынешней Пушкинской площади: «По постановлению Театрального Совета помещение бывшего Латышского театра (угол Дмитровки и Страстного бульвара) единогласно передано Опытно-героическому театру, который начнет работу там с августа»[[462]](#endnote-456). Однако за предоставляемую площадь разгорелась борьба: «Латышский клуб не захотел выезжать и перенес дело в Президиум совета. Там была назначена комиссия, которая должна была выяснить чисто коммунальные подробности. На заседании были представлены ходатайства за мастерскую от Главпрофобра [Главное управление профессионального образования], от Экорабиса [Экономический отдел Профессионального союза работников искусства], {231} выступал в защиту мастерской представитель Губрабиса [Губернский профсоюз работников искусства], затем бывший заведующий ТЕО Наркомпроса [Театральный отдел Народного комиссариата просвещения], указавший на полную бездеятельность Латышского театра. Комиссия тоже вынесла постановление не в пользу Латышского клуба. Чем кончится дело — не известно. Ныне, кажется, в это дело вмешивается ячейка Рабиса. Во всяком случае, мастерская фактически помещения еще не получила, работать ей пока негде, и в случае проигрыша ею дела вынуждена будет остаться без всякого помещения и ликвидироваться»[[463]](#endnote-457).

Несмотря на большое количество заступников и ходатаев Опытно-героический театр дело полностью проиграл, что имело далеко идущие последствия. При наличии собственного помещения труппа существовала бы на правах автономной «вольной» мастерской. Теперь же она была вынуждена претендовать на Театр ГИТИСа (бывший театр Зон), где показывали свои работы мастерские института и где ключевое положение занимал Вс. Мейерхольд, который после закрытия Театра РСФСР‑1‑го вел борьбу за собственное выживание, поступая безжалостно с теми, кто вольно или невольно оказывался на пути. Для великого режиссера характерно «тактическое» отношение к своим соратникам. В тот момент, когда ему нужно утвердить существование «левого фронта», Фердинандов и Шершеневич вкупе с Фореггером аттестуются самым лучшим образом: «Фореггер, Фердинандов, В. Шершеневич — здоровые люди <…> Левый фланг занят этими вождями»[[464]](#endnote-458). Но когда Мейерхольду нужно освободить место, он взвешивает «вождей» на весах «рыночной ценности».

Агония Опытно-героического театра началась как праздник консолидации «левого» искусства.

17 сентября 1922 года Государственный институт театрального искусства «при собрании свыше 500 человек студентов и профессоров открыл учебный год»[[465]](#endnote-459). Мейерхольд говорил о том, что «ГИТИС — “единственное на планете место”, где изучается наука о театре и строится театр!»[[466]](#endnote-460) Выступавшие вслед за ним руководители «вольных» мастерских — Николай Фореггер, Борис Фердинандов, Соломон Михоэлс (представитель Еврейской студии) и руководитель Армянской студии, «принимая положения, высказанные т. Мейерхольдом, как общую платформу, на которой эти мастерские сошлись, подчеркнули присущие каждому из них способы и средства в достижении общей цели»[[467]](#endnote-461).

{232} С горячей речью, посвященной ненужности искусства, выступил Фердинандов: «Искусство и красота — вот наросты на здоровом организме человечества, вот фетиши, с которыми необходимо начать борьбу. Фердинандов указал, что Опытно-героический театр в своей работе стремится уйти из театра. Лабораторные опыты над движением человеческого тела в пространстве должны увести работников мастерской за пределы искусства. Дальнейший путь еще не ясен, но он вне искусства»[[468]](#endnote-462).

Редакция журнала «Зрелища» по поводу предстоящего открытия Театра ГИТИСа опубликовала «здравицы»:

«Привет вождю левого фронта на русском театре — Всеволоду Мейерхольду!

Привет его доблестным соратникам!

Привет отважной молодой армии боевых фортов — ГИТИСа»[[469]](#endnote-463).

Однако у вождя были свои планы. Хитроумная комбинация Мейерхольда заключалась в том, чтобы, пожертвовав фигурами «доблестных соратников», выиграть «качество» (помещение бывшего театра Зон на Триумфальной площади), что и было блестяще осуществлено. Для Опытно-героического театра новый сезон стал последним.

Мастерской Мейерхольда был присвоен № 1, а мастерской Опытно-героического театра — № 3. К открытию сезона 1922/23 года в распоряжении Мейерхольда был всего лишь один спектакль — «Великодушный рогоносец». Фердинандов выставил целый репертуар. На протяжении октября на сцене театра бывшего Зон четырнадцать вечеров игрались «Эдип-царь», «Копилка», «Дама в черной перчатке», «Гроза». Таким образом вождь «левого» театра был сильно потеснен и мириться с этим не собирался.

Не чувствуя опасности, Фердинандов анонсировал ближайшие премьеры: «По мастерской № 3 (Опытно-героический театр) “Мистерия” Н. Эрдмана и “Одна сплошная нелепость” В. Шершеневича»[[470]](#endnote-464).

Но план «дворцового переворота» уже созрел и его проведение было назначено на праздничные дни пятилетия Октябрьской революции. 8 ноября 1922 года Всеволод Мейерхольд и Иван Аксенов созывают правление ГИТИСа, чтобы заслушать: «Заявление Вс. Мейерхольда о том, что его мастерская (№ 1), расходуя фактически половину своих доходов на содержание мастерской № 3, не в состоянии выполнять свой учебный и производственный {233} план и дать достаточное обеспечение работающих режиссеров и студентов и не может ни в коем случае заниматься благотворительностью», а также «сообщение т. Любимова, что театр сейчас в катастрофическом положении, т. к. сборы от спектаклей ОГТ не окупают даже [авторских], не говоря уже о других расходах, на сборы от спектаклей 3 раза в неделю мастерской № 1 театр прогорит и содержать мастерскую № 3 не может, и что для спасения театра необходимо как можно скорее дать “Смерть Тарелкина” и давать спектакли мастерской всю неделю»[[471]](#endnote-465).

Было принято решение о незамедлительной ампутации: «Предложить мастерской № 3 вынести свою производственную работу из пределов Театра ГИТИСа. До приискания мастерской № 3 необходимой для нее сцены спектакли ОГТ в Театре ГИТИСа прекратить с 19 ноября. Прекратить с сего 8 ноября всякую выдачу каких бы то ни было сумм по мастерской № 3 ОГТ из финансовой части театра»[[472]](#endnote-466).

На блестяще проведенную операцию по узурпации власти Фердинандов и Шершеневич смогли ответить только бессильной манифестацией: «9 ноября артисты мастерской Б. Фердинандов и В. Шершеневич — “Опытно-героический театр” при ГИТИСе — посредством публичных выступлений на улицах и в местах скопления театральной публики у выходов московских театров и концертных залов, выражали свой протест против прекращения руководителем ГИТИСа В. Э. Мейерхольдом дальнейших спектаклей их мастерской на сцене театра бывший Зон. Как уже, по-видимому, водится в среде молодежи этого “левого фронта” театра, здесь не обошлось без публичных скандалов и грубых словесных столкновений, характер которых в значительной мере определяет общественную легкомысленную “эксцентричность” в среде этого театрального вуза и его мастерских, составленных, по-видимому, из разнородных элементов и течений, объединенных в единый “фронт”»[[473]](#endnote-467).

Чистка рядов ГИТИСа не ограничилась Опытно-героическим театром. В середине января из состава института были исключены Мастерская Фореггера и Еврейская студия[[474]](#endnote-468). Дорога была расчищена. Практически уже с декабря 1922 года Театр ГИТИСа перешел в полное владение Мастерской Вс. Мейерхольда. В апреле труппа приняла название Театр имени Вс. Мейерхольда (ТИМ).

Вмешательство в дело Московского отдела народного образования лишь слегка нарушило стройность мейерхольдовской комбинации: {234} «По предписанию МОНО, правление Театра ГИТИСа обязано предоставить коллективу Опытно-героического театра для его спектаклей два вечера в неделю (пятницу и субботу)»[[475]](#endnote-469). Действительно, начиная с 29 декабря спектакли возобновились, но продолжались только до середины февраля. Надежды на «договор с МОНО» оказались эфемерными. Недавние соратники по «левому фронту» применили методы, скорее, напоминающие кулачное право: «Вызов милиции для удаления из помещения наших актеров, вскрытие частной квартиры (Фердинандова) для изъятия печки, как составляющей инвентарь театра ГИТИС, срыв всех объявлений ОГТ в первый же день после предъявления нам знаменитой бумажки, грубое выталкивание сторожами студентов из театра»[[476]](#endnote-470). Попытки возбудить гражданский иск против ГИТИСа и привлечь к «ответственности МОНО за попустительство и невыполнение им договора» были заведомо обречены.

В ситуации, когда контуры поражения становились все более зримы, труппа еще пыталась работать: «Заканчивается работа над городской арлекинадой “Одна сплошная нелепость”. Пьеса почти целиком идет на специально подобранной современной музыке (фокстроты, степы и пр.). Макет работы Тихомирова, основанный на двух вращающихся колесах, является главной площадкой, и своим вращением под тяжестью актера дающих весь ритмический рисунок действия. Костюмы — гимнастические, одинаковые для всех участвующих. Пантомимические сцены, которыми изобилует постановка, построены благодаря вращению колес не столько на движении, сколько на жесте. В главных ролях заняты: Арлекин — А. Кирст, П. Галаджев; Коломбина — Ю. Дижур, Вольфсон; Пьеро — Масленников. Премьера в конце февраля»[[477]](#endnote-471). Но до конца февраля театру не суждено было дожить. Премьера «Одной сплошной нелепости» так и не состоялась.

Труппа не выдерживала давления внешних неблагоприятных обстоятельств и начала взрываться изнутри. В конце февраля труппу покинул Шершеневич. Официальная мотивировка — «… несогласие с принципами ведения дела при новом Правлении ОГТ»[[478]](#endnote-472). Впрочем, злые фельетонисты ссылались на «циркулирующие по городу тревожные слухи: будто виновницей ссоры была “девочка в розовом платье” и приписывали Фердинандову “девиз”: “Арсеньева одна, а Шершеневичей много”»[[479]](#endnote-473). В этом «ритмометрическом» любовном треугольнике удачливым оказался Арлекин. {235} Вскоре Анна Залкинд (по сцене — Арсеньева) приняла фамилию мужа и стала Фердинандовой.

Но Опытно-героический театр стремительно уходил в небытие. Часть актеров (Михаил Жаров, Михаил Мухин и др.) ушли к Мейерхольду. С оставшимися Фердинандов еще пытался сохранить театр: выступал с лекциями-концертами, где рассказывал о своей концепции ритмометрического театра, а актеры играли сцены из спектаклей.

В 1923 году Б. Фердинандова, оставшегося не у дел, незлобивый Таиров вновь принимает в Камерный театр, где роли следуют одна за другой: Четверг («Человек, который был Четвергом» Г. Честертона; премьера — 6 декабря 1923 г.), Борис («Гроза» Островского; премьера — 18 марта 1924 г.), Дюнуа («Святая Иоанна» Б. Шоу; премьера — 21 октября 1924 г.). В августе 1925 года он покидает Таирова уже навсегда.

Параллельно работе в Камерном театре Фердинадов еще пытается спасти дело Опытно-героического театра в виде Оперной студии. В 1923 – 1924 годах репетирует оперы «Женитьба» Модеста Мусоргского, «Каменный гость» Александра Даргомыжского, «Времена года» Йозефа Гайдна, «Орфей и Эвридика» Христофора Глюка. Но эти спектакли так никогда и не были показаны зрителю.

Театра фактически не существовало. Но бюрократически признаки «трудового коллектива» старательно воспроизводились. Вплоть до 1925 года проводились общие собрания, избиралось правление и т. д.

На фоне хронических организационных неудач судьба приготовила Фердинандову утешительный приз. 28 апреля 1925 года в Париже открылась Международная выставка декоративного искусства и художественной промышленности. Советский павильон разместился в Большой дворцовой галерее Эспланад. Театральный отдел был представлен макетами и эскизами к спектаклям, обозначившим театральную революцию ХХ века. Фердинандовский макет «Эдипа-царя» получил серебряную медаль за сценографию. Триумф, вероятно, был бы еще более полным, если бы не тот факт, что золотую медаль получила Александра Экстер за эскизы и макеты к спектаклям Александра Таирова.

В 1927 году Фердинандов предпринял, вероятно, последнюю попытку открыть Опытно-героические мастерские под крылом Научно-художественной секции Государственного ученого совета, {236} очень авторитетной организации при Наркомпросе. На своем заседании 3 февраля 1927 года секция приняла решение, на которое Фердинандов возлагал большие надежды: «Признать полезность и научный интерес произведенных Опытно-героической мастерской работ. Признать желательным, чтобы мастерская вела свою работу при одном из научно-исследовательских учреждений Главнауки. Признать целесообразным привлечение к исследовательским работам мастерских научных специалистов»[[480]](#endnote-474). Но и из этого проекта ничего не получилось. Время Фердинандова, время формально-аналитического, лабораторного подхода к театру, стремительно уходило в прошлое.

Существенный в данном контексте сюжет взаимоотношений Фердинандова и Таирова пришел к развязке во второй половине 40‑х годов, когда артистическая карьера одного и другого была на излете. Тяжелый каток «социалистического реализма» уже обломал острые углы, умерил притязания. В отсутствие будущего остается прошлое. В нем важны уже не столько разногласия, сколько былая близость. Фердинандов как режиссер, намаявшись в провинциальных театрах (Калуга, Челябинск, Новокузнецк, Воронеж, Сыктывкар, Ашхабад, Казань) блудным сыном готов вернуться в Камерный театр и об этом возвращении мечтает. Таиров и рад был бы принять, но теперь его возможности весьма ограничены. 29 октября 1945 года в письме Фердинандову он признается в тщетности своих усилий: «Я все это время выяснял положение дел в постановочной части. В настоящее время старый заведующий по ряду причин остается, и поэтому, к сожалению, мои предположения пока отодвигаются»[[481]](#endnote-475).

Весной 1948 года, когда гибель уже «дышала в затылок» Камерному театру и его создателю, Фердинандов и Таиров вновь пытаются воссоединиться, и вновь безуспешно: «Мне действительно хотелось предложить Вам нечто конкретное в смысле работы в нашем театре. Но, к сожалению, меня в этом отношении словно преследует какой-то злой рок, потому что, как Вы, конечно, знаете, вскоре после этого началась реорганизация театров и переход их на полную самоокупаемость, в результате чего нам приходится произвести большое сокращение и труппы, и всего штата театра. Вы сами понимаете, я не имею возможности сейчас осуществить свое давнишнее желание — видеть Вас снова работающим в нашем театре. Очень и очень сожалею об этом, но, увы, в настоящее время это невозможно изменить»[[482]](#endnote-476).

{237} Понимая трудные финансовые обстоятельства Камерного театра и стремясь все-таки сохранить с ним связь, Фердинандов 6 апреля 1948 года отвечает Таирову и предлагает свой план сотрудничества:

«Глубокоуважаемый Александр Яковлевич!

Я имею к Вам две просьбы-предложения.

Первая заключается в следующем:

В будущем театральном сезоне Вы, вероятно, будете осуществлять шекспировскую постановку… Если же этого нет в Вашем плане, то было бы весьма интересно (и полезно) иметь таковую постановку хотя бы сверх плана. Я предлагаю Вам и прошу Вас сообщить мне, какую из пьес Шекспира Вы считаете удобной для Вашего театра?

Я построю новый современный перевод этой пьесы, подготовлю все необходимые для театральной работы комментарии по пьесе и постановке, подберу весь портретный иконографический материал, построю макеты и рисунки всех необходимых декоративных перемен, также построю необходимые эскизы костюмов, бутафории, аксессуары и пр.

Кроме того, подготовлю для театра все предварительные постановочные планировки, диспозиции и прочее…

Всю эту работу я совершаю *безвозмездно*, учитывая указанные Вами мне сроки (которые я согласую с Вами).

В смысле приемлемости или неприемлемости этой работы Вы, само собой разумеется, не будете связаны никакими обязательствами.

Вторая (просьба) заключается в следующем:

Я хотел бы написать два больших портрета: Ваш и Алисы Георгиевны. Мне для этого потребны минимально по три получасовых сеанса.

Будут ли к тому со стороны Алисы Георгиевны и Вашей какие-нибудь принципиальные или деловые возражения»[[483]](#endnote-477).

В этом письме впечатляет строгий, если не сказать ультимативный, тон. Фердинадов предлагает сотрудничество, но не дружбу. Под пеплом вежливых слов дотлевают уголья былой конфронтации. Так пришла к завершению история одной театральной близости-вражды, начавшаяся летом 1914 года.

Творческую биографию Фердинандова можно писать как историю блудного сына, вечно возвращающегося и вечно покидающего или как историю любимого ученика, который так и не стал {238} учителем. А можно в ней видеть и судьбу комментатора, чьи энергичные пометки на полях текста стали неотъемлемой частью самого текста.

# **{242}** Русский театр глазами зарубежной прессы

## Владимир Колязин Гастроли Камерного театра в Германии. 1923 год

Гастрольный бум 20‑х растопил лед отчуждения между немцами и русскими, взращенный войной и мощным идеологическим полем революции. Камерному театру, благодаря троекратным гастролям — 1923, 1925, 1930 годы[[484]](#endnote-478) — суждено было стать в Германии символом нового русского искусства. И даже в большей степени, чем Театру Мейерхольда, о котором вплоть до гастролей 1930 года ходили только рассказы видевших его в Москве.

Правда, в ноябре 1921 года актеры Качаловской группы, апеллируя к памяти о триумфальных гастролях Художественного театра 1906 года, с блеском сыграли «Три сестры» в Театре ам Кенигратцерштрассе, а в сентябре 1922‑го МХАТ, выехавший на большие зарубежные гастроли, впервые показал в Лессинг-театре «Вишневый сад». И все же нет сомнений, что именно «благодаря таировским гастролям возник интерес» к новому русскому театру (Б. Райх). С них начался новый этап взаимодействия двух сценических культур, характер которого определился революционным потенциалом таировских эстетических реформ. Характерный пример — сразу же после окончания гастролей в августе 1923 года немецкую столицу посещает Третья студия, и в архитектонике «Принцессы Турандот» критика узнает «нечто таировское»…

«Вероятно, сегодняшнему поколению трудно понять, — писал в своих воспоминаниях один из пионеров русско-германских контактов, поселившийся в 1926 году в Москве Бернхард Райх, — какова была сила впечатлений от театра Таирова — потрясающе смелого экспериментатора. Благодаря этому театру мы приобщились к духу новой эпохи»[[485]](#endnote-479).

Столь же значительны высказывания гастрольной критики (прислушаемся к голосу времени):

{243} «Начинания Таирова делают его практически вождем приходящей театральной эпохи» (Фриц Гаупп)[[486]](#endnote-480).

«В Германии это [ансамбль, дисциплинированность, проработка каждого образа вплоть до последнего жеста. — *В. К*.] существовало только на словах, на деле же — прежде никогда. Я приветствую… русский театр Таирова как одного из самых значительных помощников в деле создания истинно художественного театра Германии» (Густав Гартунг)[[487]](#endnote-481).

«Таиров показал немецким художникам и отчасти немецким танцовщикам и театральным художникам что-то в самой основе новое: правдивую мимику в танцевальных формах красоты» (Бернхард Дибольд)[[488]](#endnote-482).

«Период поисков Таирова окончен… теперь перед ним открыты все возможности» (Макс Германн)[[489]](#endnote-483).

«Экспрессионистский стиль, с помощью которого немецкие режиссеры утверждают свое треугольное мировоззрение, нашел в Таирове своего галантного освободителя» (Казимир Эдшмид)[[490]](#endnote-484).

«Таиров вернул нашим разбуженным чувствам ту музыку сцены, которую мы называем искусством… Здесь диктатор, — наконец, диктатор, которого мы должны желать, — сумел взять в руки весь живой и неживой интвентарь сцены» (Оскар Фишель)[[491]](#endnote-485).

Хор голосов отнюдь не сливался в дружном единогласии. Разноречивые гиперболические и метафорические характеристики, данные Таирову защитниками самых различных течений, возбуждают еще большее любопытство: «русский Рейнхардт» — «русский Йесснер» — «художник вчерашнего дня, владеющий всеми нюансами буржуазного декаданса» — «проповедник “художественного коммунизма”» — «синяя птица» современного театра…

В чем причины громадного политического и художественного резонанса Камерного театра в Германии — театра, репертуар которого казался многим немецким ультрареволюционерам сплошь буржуазным, вполне приемлемым для какого-нибудь частного театра, кокетничающего с леваками? В чем секрет этого взлета, на долгое время затмившего в Германии даже славу Художественного театра и Станиславского? Наконец, какими глазами смотрела на Камерный театр немецкая публика?

Представления германской художественной интеллигенции о русском театре определили первые гастроли Художественного театра (1906 г.). В общем и целом эти представления оставались неизменными до послевоенного периода, как вынуждены были {244} признаться сами немцы, застигнутые врасплох новоприехавшим театром. «Русские, находящиеся впереди во всех проявлениях революционности, — констатировала газета “Дер Таг”, — и в мирной области театра продвинулись далеко вперед»[[492]](#endnote-486).

Новаторские достижения Станиславского — своего рода русского аналога Рейнхардта — уже воспринимались как нечто хорошо знакомое и само собой разумеющееся. Считалось, что актеры Станиславского, несмотря на все их совершенство, ничего нового не дали по сравнению с качествами великих немецких актеров натуралистической школы: правдоподобное, до мелочей разработанное искусство переживания, где правда становится выше красивой формы. Даже такой тонкий критик, как Бернхард Дибольд, видел разницу между актерами немецкой и русской школы в том, что русским свойственно «в соответствии с их славянским темпераментом нарастание и фанатическая насыщенность выражаемых страстей. Здесь немцы могли только удивляться искусству русских, но здесь нечему было подражать и учиться»[[493]](#endnote-487).

Гастроли Камерного театра открыли перед деятелями немецкого театра, переживавшими вместе со всей послевоенной Европой тяжелый духовный кризис, мир новых политических проблем и художественных задач, естественно, свободно, глубоко усвоенных духовных ценностей, чарующую вселенную, которая казалась шире олицетворявшего ее театра. Камерный отправлялся за границу в сознании того, что он — связующая нить русской и мировой культуры. Успех его ошеломил немцев своей неоднозначностью, плодотворностью исканий, самобытным и полным глубокого смысла синтезом. В первые дни гастролей элита берлинской критики не желала выказывать даже общепринятых знаков гостеприимства. Но очень скоро, по признанию А. Эггебрехта, она поняла, что означают эти гастроли для утомленного войной западного общества: «… для некоторых сенсационную пощечину, но для всех и каждого — шок и потрясение. Во всяком случае, работы Таирова позволяли предположить, что русскому театру тем временем пришлось пройти невероятно большой путь»[[494]](#endnote-488).

### Накануне гастролей. Первые нити контактов

Инициаторами гастролей Камерного театра в Германии выступили Густав Кипенхойер и Эрнст Ангель, руководители прогрессивного издательства, где в канун приезда вышел перевод таировских «Записок режиссера», переименованных в «Раскрепощенный {245} театр»[[495]](#endnote-489). Через их посредничество и был заключен первый договор между Камерным театром и Немецким театром Макса Рейнхардта, который на время «русских гастролей» должен был работать в Вене. Поначалу предполагалось совсем короткое турне.

Александр Таиров великолепно сознавал трудность и масштабность задач, перед ним стоящих. Камерный театр находился к 1923 году на перепутье. Эстетическая борьба вокруг него оживилась, возникшая настороженность, по словам А. Эфроса, «готова была перейти в отрицание»[[496]](#endnote-490). Гастроли казались спасением.

Наряду со Станиславским и Мейерхольдом Таиров принадлежал к числу тех русских режиссеров, которые были тонкими знатоками немецкой культуры и положили много усилий на то, чтобы приблизить к русской публике ее духовные ценности. Напомним, что молодой режиссер Таиров с увлечением работал над «Бегством Габриэля Шиллинга» Г. Гауптмана, «Честью» Г. Зудермана, поставил ослепительное «Каприччио по Гофману» — одну их первых проб приобщить Гофмана к театру вообще. Мечтой его жизни была постановка «Фауста» Гете — пьесы, которую он считал «образцом философской драмы»[[497]](#endnote-491). «Западничество» этого мастера сцены, в котором не было ни тени подобострастия и за которое ему позже приходилось не раз выслушивать неуместные нравоучения и грозные публичные порицания[[498]](#endnote-492), являлось своего рода «избирательным сродством» и обусловливало необыкновенную широту и полет мысли. По своим убеждениям и образованности в явлениях мирового театра Таиров был среди своих сородичей-режиссеров, пожалуй, наибольший космополит. Это и обеспечило ему редкую популярность и самый живой отклик в среде художественной интеллигенции Германии.

Готовясь к гастролям, Таиров в ноябре 1922 года посетил Берлин и Париж и, естественно, постарался увидеть в театре все возможное, снедаемый «жаждой знать и видеть, что на Западе». Он завязывает целый ряд ценных контактов, спешит составить представление об уровне современной немецкой режиссуры. В цирке Буша он смотрит «Орфей в аду» — «оперетку» в постановке Рейнхардта, в Театре ам Кенигратцерштрассе — «Приключения капельмейстера Крейслера» по Гофману в постановке Майнхарда и Бернауэра, в Государственном театре — «Наполеон, или Сто дней» Х.‑Д. Граббе, поставленного Леопольдом Йесснером, посещает мюзик-холл в Скала.

{246} «Было беспокойство, — признавался он потом, — что вот в один из дней, когда наконец рушится Китайская стена, которая встала между нами и Западом… мы увидим какой-то новый мир, какие-то новые достижения и здесь окажется, что многое, из-за чего мы спорили, боролись, может быть, окажется стуком в открытую дверь… что все это за эти годы сотворено и преодолено на Западе». Чувство облегчения и гордости охватило режиссера в итоге этого первого знакомства: «… в новообразовавшуюся брешь видим, что на Западе мертво, нет подъема, что воздвигнутая событиями Китайская стена, скорей, от Запада заслонила луч света, который идет отсюда, с Востока, и необходимость разрушить эту стену в первую голову возникает не для нас, а для них»[[499]](#endnote-493). Таиров не только убежден, что увидеть Камерный театр будет важным и поучительным — «наш долг и перед Западом, и перед Россией поехать туда», — говорил он на собрании труппы. «Ехать органически и пропагандистки необходимо». Ничто и никогда не могло поколебать представления Таирова о России как о «гигантской кузнице, огромной мощной лаборатории, вырабатывающей каноны и формы для будущего театрального искусства».

Глаз художника отметил, что театр немецкой столицы «определенно на пути к упадку» и что причиной тому как политико-экономическая ситуация, так и принципы театральной организации, в корне отличные от единственно, с точки зрения Таирова, правильного принципа Художественного театра: «… не путь антрепризы, предприятия, а путь коллектива». В Германии отсутствует то главное, что создает театр — ансамбль, не только не являются новые актеры, но и чахнут старые мастера (с сожалением обронил Таиров замечание, что «Моисси стал играть хуже»).

Особенно разочаровал режиссера Рейнхардт, которого он помнил по показу в России «Царя Эдипа» с Моисси в главной роли. Таирову просто не верилось, что это «тот самый Рейнхардт, который не только считался вдохновителем немецкого театра, но и привлекал внимание всей Европы». Сам спектакль в цирке Буша он охарактеризовал чрезвычайно резко: «убожество», «полное отсутствие плана, полное отсутствие замысла»[[500]](#endnote-494).

Отношение Таирова к «гениальному экспоненту» немецкого театра, оказавшемуся не в состоянии «совершить подлинный скачок в смысле принципиально нового взгляда на театр», в дальнейшем не менялось. Когда в 1930 году корреспондент эмигрантской газеты в Аргентине принялся расспрашивать о его отношении к немецкой {247} режиссуре, Таиров ответил в категорическом тоне: «Между мной и Рейнхардтом нет никаких связей… его истоки еще в натурализме. Я же опровергаю натурализм с самых оснований… В своей практике я избегаю любых реликтов натурализма»[[501]](#endnote-495).

Таиров отметил, сколь богаты средства и скудны достижения берлинских театров. В той же самой оффенбаховской оперетке было три сценические площадки и около пятисот исполнителей, кордебалеты двух театров, подкрепленные русскими балеринами и знаменитыми художниками. Немецкие режиссеры, на московский взгляд, еще не научились пользоваться чудесами «машинной техники», в то время как русские «с ничтожными средствами» могут добиваться поразительных эффектов.

Лишь в Леопольде Йесснере он почувствовал «художника-гражданина», имеющего «некоторую общность тому, что делается в России». И тем не менее в устной рецензии Таиров говорил о непоследовательности йесснеровских реформ: картины построены конструктивно, чувствуются попытки разрешения сценического пространства, и наряду с этим — задник с нарисованным пейзажем и окнами, как в оперном театре. «И становится как-то нелепо и странно смотреть на сцену, где, наряду с каким-то новым пониманием и построением спектаклей, вы слышите все ту же, известную по старым германским актерам, напыщенную декламацию… видите неумение управляться с массами… давать им определенный рисунок»[[502]](#endnote-496). Оба режиссера познакомились во время гастролей; Йесснер отправил русскому коллеге трогательное письмо с выражением «чувства общности наших стремлений»[[503]](#endnote-497).

Первое знакомство с крупнейшими в будущем фигурами пролетарского революционного театра Германии Пискатором и Брехтом не вызвало у Таирова сколь-нибудь особенного отклика. Сближение их оказалось неизбежным, хотя и не переросло в тесное сотрудничество. Скупая запись в таировском дневнике гастролей от 13 мая 1923 года свидетельствует о том, что главный режиссер Камерного театра присутствовал на премьере брехтовской пьесы «В чаще» в мюнхенском Резиденцтеатре. Это зрелище оставило режиссера безучастным; он записывает, сопоставляя с увиденным в Шаушпильхаузе Ведекиндом: «Игра актеров — натуралистически-неврастеническая — такая же клиника, как и на новой пьесе Брехта “В чаще…”»[[504]](#endnote-498). Понадобилось несколько лет напряженного изучения литературно-театральной жизни Германии, чтобы Александр Таиров распознал талант Брехта, «поэта с {248} анархическим налетом», и наряду с Э. Толлером, С. Цвейгом, В. Хазенклевером причислил его к новой западноевропейской драме, «возникающей из ритма новой эпохи».

Итак, Таиров убеждается в том, что соотношение театральных систем и актерских достижений оказалось не в пользу немецкого и европейского театра в целом. «Только какие-нибудь сверхъестественные события, которые взроют и взрыхлят поверхность германской жизни, может быть, дадут те возможности, на основе которых как-то наново начнется строительство немецкого театра. Нужен вихрь, может быть, огромная революция, которая сметет экономические устои, из-за которых невозможна работа».

Неверно было бы думать, что Таиров недооценил немецкий театральный экспрессионизм. Но он не мог видеть провозвестника «раскрепощения» театра в экспрессионизме, который, судя по его впечатлениям от йесснеровского спектакля, казался ему полным эклектики и схематизма, предававшим забвению телесную стихию театра. Глубокий анализ причин кризиса театра и наблюдения за актерами берлинского мюзик-холла, поразившими его «необыкновенными чудесами человеческой ловкости, подвижности и человеческих возможностей», приводили режиссера к убеждению, что «именно в этих двух факторах несомненно можно искать разгадку того, что ждет европейский театр в будущем», — он должен будет «пройти в значительной степени через тот путь, по которому шел русский театр, ему придется повторить историю русского театра последних десяти лет», придется прийти «к формам нового театра через нового актера, через новую школу к новому театру, театру коллектива»[[505]](#endnote-499).

В свой первый приезд в германскую столицу руководитель Камерного театра выступил с двумя докладами о новейших течениях в советском театре и целях своей работы в Доме искусств и Клубе писателей. Берлинские критики долго рассматривали фотоснимки, привезенные Таировым. Разгорелись диспуты, в которых принимали участие В. Шкловский, И. Эренбург. 30 ноября 1922 года в «Берзен курир» появилась интригующая заметка молодого тогда критика Герберта Йеринга, который заявил: «… искания Таирова соприкасаются с последними опытами в Германии — Йесснера, Фелинга, Бергера; Таирову удалось в “Саломее” достичь совершенства в переменах света и декораций, что не получилось у Бруно Таута в “Орлеанской деве”»[[506]](#endnote-500).

{249} Накануне гастролей берлинская пресса сулила Камерному театру внимание публики и финансовый успех значительно выше, чем была в состоянии дать французская столица, которую только что покорили москвичи. «Берзен курир» обращала внимание будущих зрителей на то, что они увидят на сцене Алису Коонен — «в прошлом актрису Художественного театра», владеющую благодаря «особому духовному и пластическому тренингу всеми жанрами сценического искусства»[[507]](#endnote-501). Множество газет стремится познакомить публику с эстетическими воззрениями Таирова, перепечатывая отрывки из только что вышедшей книги «Раскрепощенный театр», о которой Макс Германн сказал, что она читается «как приключенческий роман». Многие зрители пойдут в театр, засунув в карман таировскую брошюру или газету с отрывками из нее. Гастроли, воспринимавшиеся вначале как принятие экзамена у театра из большевистской России, очень скоро приобрели характер обсуждения злободневных проблем немецкого сценического искусства и, выражаясь словами Таирова, «участков его отставания».

Перед Камерным театром лежал город, который, как писал Илья Эренбург, праздновал лишь одного царя — валюту, город с жадной до зрелища толпой, «открытый бар, где шатается и кутит на бумажную марку необъятная толпа интернациональных фланеров». В Берлине в то время жили несколько сотен тысяч русских. Целые кварталы были русифицированы, русские снимали квартиры во многих немецких семьях. В большинстве своем это были эмигранты, люди с трагической судьбой, исходившие слезами по России.

В театрах и концертных залах публика зачастую наполовину состояла из русских[[508]](#endnote-502). В Берлине стало привычным считать русских «самым приятным народом из иностранцев». Можно было читать и слышать самые разные, самые фантастические вещи о том брожении, которым была полна Россия Советов — варварская страна, где к власти пришла чернь, враждебная искусству.

Актеры все еще вспоминали проводы в Париже: пятьдесят украшенных цветами карет с ликующими, шумными пассажирами, одетыми по случаю большого праздника, — этот кортеж «левой» художественной интеллигенции французской столицы, прибывший к вокзалу[[509]](#endnote-503).

### **{250}** Зеркала критики (различие подходов)

Декорации в Берлин пришли ночью, и накануне спектакля актерам пришлось хорошенько потрудиться. Гастроли были отнюдь не увеселительной прогулкой. Целый ряд трудностей создавала инфляция. Владимир Стенберг вспоминал: «Бывало так. Утром снимаем комнату и уходим на репетицию, а вечером нас предупреждают: с завтрашнего дня вы должны будете платить втрое больше. Из‑за этого наш театр буквально ходил в бедных»[[510]](#endnote-504).

Таиров стремился так расположить спектакли гастрольного репертуара, чтобы зрители имели возможность проследить ход художественного развития театра. Правда, из-за технических сложностей этот принцип не удалось провести от начала до конца. Первой шла «Саломея» (7 апреля). Затем следовали: «Принцесса Брамбилла» по Э.‑Т.‑А. Гофману (9 апреля), «Жирофле-Жирофля» А. Лекока (10 апреля), «Федра» Ж. Расина (14 апреля), «Адриенна Лекуврер» Э. Скриба (18 апреля). Тот же репертуар был показан в Лейпциге. В последующих городах гастрольной поездки: Франкфурте-на-Майне, Дрездене, Мюнхене, Халле, Баден-Бадене, Кенигсберге, Бреславле — был показан и спектакль «Покрывало Пьеретты» А. Шницлера. Кроме того, театр провез по Германии выставку макетов своих художников: П. Кузнецова, Э. Экстер, Б. Фердинандова, А. Веснина, Г. Якулова, бр. Стенбергов и К. Медунецкого. Последний спектакль перед возвращением на родину был дан в Мемеле 6 сентября.

Берлинские власти, не желая давать повод для выявления симпатии к Франции (шла очередная волна франкофобии), рекомендовали москвичам заменить названия французских пьес на немецкие. Театр вынужден был пойти на уступку: «Адриенна Лекуврер» была превращена в «Морица фон Саксонского», а «Жирофле-Жирофля» — в «Сестер-близнецов». Рецензентам приходилось каждый раз объяснять, о какой пьесе идет речь.

Так как в те времена практики синхронного перевода еще не существовало, зрители могли воспринимать лишь мелодию, но не смысл речи. Это обстоятельство только подчеркнуло успех, с которым Камерный театр выдержал берлинский экзамен. Русский театр стал для немцев, по словам одного из критиков, «своего рода озвученной пантомимой». Во время гастролей 1925 года Б. Дибольд снова обратит внимание на этот парадокс: не понимаешь ни слова, и тем не менее улавливаешь все! Речевой барьер как бы удостоверял, {251} что таировские актеры «могут обойтись почти без драматурга». «Жест, говорящий на эсперанто» — таково определение Дибольда. Многих это потрясающее откровение приведет к мысли о том, что «игре жеста немецкого актера не хватает разнообразия и выразительности, что он больше оратор, нежели лицедей»[[511]](#endnote-505).

С нетерпением ждали первой прессы.

Немецкая школа театральной критики дала к этому периоду высокие образцы понимания театрального процесса и анализа спектакля, выдвинув ряд блестящих имен. Назовем хотя бы некоторые: Монти Якобе, Юлиус Баб, Альфред Керр, Зигфрид Якобсон, Бернхард Дибольд, Герберт Йеринг, профессиональные критерии которых рассматривались как эталон высокого вкуса.

Первый спектакль был принят довольно сдержанно, что вообще отличало берлинскую критику от приема театра в других городах, особенно Южной Германии, где симпатии к России — «колыбели революции» — были особенно высоки.

«Саломея» с Гертрудой Эйзольдт, с которой началась слава Рейнхардта, писал Юлиус Баб, была настоящей сенсацией. «В русской сенсации, в сущности, не было ничего сенсационного»[[512]](#endnote-506).

М. Шароль, обозреватель «Берзен-Цайтунг», отвесив несколько похвал в адрес художника, стилизованные декорации которого очаровывали, и Алисы Коонен, танец которой был назван «вершиной бури чувств», в конце статьи кисло замечал: весь этот стиль «вполне мыслим в натуралистическом спектакле», ни в коей мере не нарушая его рамки[[513]](#endnote-507).

Шовинистически настроенная газета «Германия», посокрушавшись насчет излишней терпимости соотечественников к русским, назвала «Саломею» спектаклем марионеток, «стилизацией в целом, которую следует оценить отрицательно»[[514]](#endnote-508).

Монти Якобе, хоть и не торопился с выводами о том, на что способна «новая русская генерация», тем не менее заявлял сразу, что первый спектакль таировской труппы «так же важен для европейского театрального искусства, как и первая гастроль Станиславского»[[515]](#endnote-509).

Уже первая пресса, пестрая и многоголосая, демонстрировала все оттенки критической страсти: как корректность, так и безудержный восторг, как проницательность, так и дешевую амбицию, растерянность перед новизной и шовинистический призыв бойкотировать искусство русских.

{252} Говоря о портрете Камерного театра, воссозданном немецкой критикой, мы должны будем помнить, что это, скорее, множество разных Камерных театров, отражение во многих — и ровных, и кривых — зеркалах, отражение архитектонически сложное. В нем много соответствующего реальности, много возвышенного романтического вымысла, основанного на увиденном и отвечающего надеждам и иллюзиям левой интеллигенции, но много продиктованного однозначной идеологической позицией, принадлежностью к политическому лагерю, определявшему эстетические суждения критики 20‑х годов.

Изумруд поэтического искусства Камерного театра в Германии, где левые силы после поражения революции вновь ищут почву для новой консолидации, непременно стремятся вставить в политическую оправу (и это тоже неистребимое желание «золотых двадцатых»). За прикрепление театра к тому или иному направлению развернулась настоящая борьба, высветившая будто лучом огромного прожектора разлом и брожение в художественной среде эпохи кризиса и заката экспрессионизма. В Германии 1923 года таировская идея автономного, независимого, синтетического театра вплотную столкнулась с наэлектризованной атмосферой тенденциозного театра.

Более пятидесяти немецких критиков и публицистов освещали ход гастролей. Их статьи положили начало поистине необъятной немецкой литературе о Камерном театре, отражающей его животворное воздействие на немецкий театр, «прикрепленный», как выразился З. Якобсон, к «раскрепощенному театру Таирова»[[516]](#endnote-510).

Критики академического направления исходили из мысли о параллельности исканий экспериментального театра в России и Германии и безусловной поддержки таировских театральных идей. Они сравнивали спектакли москвичей с образцами новейшей немецкой режиссуры (Йесснер, Фиртель, Бергер, Мартин, Майнхард, Бернуэр), оценивая преимущества и недостатки тех и других. «Академисты» (М. Якобе, М. Германн, Н. Фальк, В. Хирш) не касались идейных истоков творчества Камерного театра, приветствуя его формальное новаторство: сознательный отход от традиций рейнхардтовского «импрессионизма» и разработку новых принципов решения сценического пространства. Большинству стиль Камерного театра представлялся «продуктом игры историко-театральных идей» (Н. Фальк)[[517]](#endnote-511).

{253} В вопросе о применимости исканий Камерного театра «академисты» придерживались «эгоистической» точки зрения Гете («не важно, что это за книга, важно, что дает она мне, к чему побуждает»). Они считали задачей немцев извлечь уроки «из преимуществ и ошибок русских» и безусловно заимствовать у них «сумму инициатив» (В. Хирш)[[518]](#endnote-512).

Компаративистким методом широко пользуется и Герберт Йеринг, однако ему не свойственен спокойный тон своих созерцательных коллег. Отмечая огромное значение русских гастролей, он в то же время рассматривал путь Таирова как покушение на театр, в основе которого лежит драма и традиции которого так сильны в Германии. Радикальный отход от натурализма Таирова, привившего театру «танцевально-балетную традицию», лишь в том случае принесет огромную пользу немецкому театру, «если он не повлечет за собой слишком больших заблуждений»[[519]](#endnote-513).

В «Федре» Йеринг обнаруживал ценные попытки создания «героического», «активного» театра. Придирчиво фиксируя малейшую неудачу актеров, «половинчатость» таировских достижений, критик придерживался точки зрения, которую еще раз подтвердил в ходе гастролей 1930 года: Камерный театр «все еще не завершил перехода от стилизации к форме»[[520]](#endnote-514).

Ортодоксальную позицию заняли по отношению к приехавшему из Москвы театру леворадикалы, представления которых о революционном искусстве кардинально расходились с показанным на сцене. Отметим здесь критические выступления А. Деблина («Ляйпцигер Тагеблатт унд Хандельсцайтунг»), Ю. Баба («Ди Хильфе»), Э. Хайльбронна («Франкфуртр Цайтунг»), поставивших гастроли Камерного театра в ряд «наиболее важных аттракционов сезона».

Леворадикально настроенным критикам, в большинстве своем связанным с экспрессионизмом и социальным искусством, путь к восприятию искусства Таирова заслонили нормативные принципы активизма. Они уподобили Камерный театр — «в высшей степени снобистски-буржуазное предприятие из Советской России»[[521]](#endnote-515) — развлекательному буржуазному шоу, «всяким пустячкам», идущим на сценах рейнхардтовских театров.

В этом театре им претило то, что здесь «оживает в постановке этих революционеров искусства и общества придворное искусство Расина» — «посмотрите, что за пьесы они привезли — одни лишь цветки буржуазно-капиталистической культуры!» {254} (Э. Хайльборн)[[522]](#endnote-516). Претила яркость и пышность костюмов, как только могло претить тогда бунтарю-индивидуалисту и изгою все, что казалось буржуазной свистопляской. Альфред Деблин метнул в Камерный театр не одно критическое копье: «Ни в одном немецком театре не увидишь так много костюмированных затей, пестроты в пространстве сцены…» «Они (и пускай меня за это осыпят бранью) никакие не большевики, а художники вчерашнего дня, двестипроцентные буржуа. Они забыли о том, что оптический элемент везде должен отражать душевные движения»[[523]](#endnote-517).

Как на родине Достоевского и Станиславского могли возникнуть «столь легкомысленные опусы»? — сокрушался ригористичный критик. Примером художника, который остро чувствует поэзию, Деблин считал Йесснера. Деблин даже установил срок влияния Камерного театра в его единственно приемлемом качестве «чудесных инспираторов красоты театра»: не более двух лет[[524]](#endnote-518).

Чрезвычайно многочисленным оказался «фронт» защитников традиционного реализма от стилизаторов, футуристов, проповедников «механистически-эквилибристского» театра из большевистской России[[525]](#endnote-519). Режиссура Таирова, отвергающего «все реалистическое во имя пантомимы» (М. Шароль[[526]](#endnote-520)), оценивается как «вакханалия режиссерской фантазии», «беспечный экспрессионистский гротеск» и «дрессура».

Э. Фактор в статье о «Принцессе Брамбилле» заявил, что авторитет Рейнхардта для него во сто крат выше, Камерный театр «невозможно воспринять как прогресс»[[527]](#endnote-521). В каждой новой рецензии критиков этого лагеря заново выносился приговор экспериментаторам из России, идущим ложным путем. «Нойе Берлинер Цайтунг» начала рецензию на «Федру» с заупокойной: «В воскресенье обнаружилось со всей очевидностью, что теоретические максимы господина Таирова, претворенные на практике, оказались пустыми и необоснованными»[[528]](#endnote-522).

Берлинским консерваторам претило уже одно преобладание пластики над словом, они, по словам современника, часто впадали в «базарный тон». Режиссура Таирова якобы «втискивает актеров в шаблоны пустых жестов, пустых действий, требуя искривленного стиля». Особенно досталось «Федре»: «… мумии, тяжело, подобно землекопам, извивающиеся в экстазе» — и «Принцессе Брамбилле»: «… один из наиболее острых и тонких водевилей огрублен до безвкусного циркового фарса».

{255} И уж совсем в штыки встретили Камерный театр шовинистические и национал-социалистические круги, основывавшиеся на представлении о замкнутости немецкой культуры, неприемлемости посторонних влияний. Лишь наслаждаться «чуждой красотой восточного искусства», холодно ее созерцая, советовала, например, «Дрезднер Нахрихтен». Русские «не могут служить для нас мерилом. Мы должны строить свой будущий театр из немецкого духа, немецкой поэзии, согласно нашим потребностям»[[529]](#endnote-523). Заимствовать у русских нечего — они вознамерились «заморозить всю литературу холодом кубизма»; все возможности таировского стиля «исчерпываются пятью-шестью бесконечно повторяющимися позами»[[530]](#endnote-524).

«Развенчивателей театра» (Т. Манн) воротило от избытка «материальной игры», «свободы раскрытия комедиантских инстинктов», которую обнаруживало искусство театра из Москвы, — искусство низкое, не способное постигать драматические глубины классики, потому довольствующееся «наивным миром… арлекинады, маскарада». Заботясь о возрождении театра духовного содержания, Феликс Эммель безоговорочно отрицал таировский театр «дрессированных мимов», «марионеток», его «стиль абстрактной идеи». Он попытался объяснить, почему этот театр стоит «на примитивной ступени» по сравнению с театром — рупором Высшего, Духовного. Таиров, по мысли Эммеля, не усвоил требования культовой связи поэта, режиссера, актера и зрителя, связи, означающей «не активное вмешательство, а такую невозмутимость до последних жизненных оснований, что исчезает всякая поверхностная активность»[[531]](#endnote-525).

Шоковая реакция и растерянность немецкой критики наиболее ярко воплотились в колебаниях вправо-влево многих обозревателей и переходе их на позиции прямо противоположные. Многие сбиты с толку, впадают в типичную для этого времени аберрацию, игнорируя историю происхождения Камерного театра. Это советское искусство «воздействует очень даже капиталистически», признавался Ф. Энгель. «Берлинер Фольксцайтунг» недоумевала: «… искусство режиссера Таирова ошарашило нас своим мастерским владением всеми нюансами буржуазного декаданса… Таиров — радикальный новатор?.. Таиров — никакое не начало, а тупик»[[532]](#endnote-526). Курт Арам после «Федры» — «высшего достижения Камерного театра — дитяти большевиков», движимый восторгом, готов пересмотреть свою точку зрения на большевизм, который, {256} как выясняется, «не уничтожает, а, наоборот, раскрепощает творческие силы»[[533]](#endnote-527).

Эти перемены в «ритме дыхания» критики во время гастролей — явление знаменательное. Отчетливо просматривается назревание раскола в монолите антирусски настроенной прессы, процесс вызревания новых идей, продиктованный сущностью увиденного на сцене. Особенно меняется тон критики и сам язык статей после представления «Принцессы Брамбиллы» и «Жирофле-Жирофля», на которых окончательно растаял ледок первоначального приема. Если в своих первых рецензиях многие критики не находили в Камерном театре ничего нового по сравнению с «разработанным в последние годы Бергером, Мартином, Фелингом», то в заключительных статьях, подобно К. Элерту из «Дер Таг», они выразили надежду, что Таиров подействует на немецкий театр «подобно закваске, ибо он показывает нашим театральным деятелям, чего можно достичь, обладая твердыми устремлениями…»[[534]](#endnote-528).

### Камерный театр в зеркале демократической критики

«… Первое ощущение при открытии театрального занавеса: театральная действительность! Действительность, которая не имеет ничего общего с буржуазной, даже почти во всем стремится быть ее противоположностью. И однако взору восхищенного ею она видится такой же цельной, как реальный мир»[[535]](#endnote-529).

Передать это на словах казалось невозможным — волшебный круговорот танца и игры, романтический переизбыток новых форм. Слово больше не сковывало сцену, и она, освободившись от всех пут, очарованная, на глазах очарованного зрителя разворачивает свои неограниченные возможности. Актеры и все предметы, находящиеся на сцене, ничем не закрепощены, и игра может самовластно развиваться во всех направлениях. В Германии была опасность «засушить» театр. Лишь летом в Берлине, признавался М. Германн, можно было видеть игру актеров, не связанных литературными оковами. И вот явился театр из далекой России. В нем «океан света, умножающий краски радуги, в нем крайность театра, и крайность театра живого»[[536]](#endnote-530).

В кругах демократически настроенной интеллигенции Германии царило праздничное настроение. Камерный театр притягивал гипнотически, пробуждая веру в прогресс искусства — вопреки всем мрачным пророчествам эпохи, вызванным «страхом за культуру», {257} за жизнь. Это возрождение актера, это ренессанс театра. Таиров — «самый революционный дух современной России», «Таиров, и несть ему конца» — мелькало на страницах берлинских, лейпцигских, кёльнских, дрезденских газет, звучало в устах театральной публики. Характерно при этом, что в резкое противоречие вступают две точки зрения на природу театра Таирова: первая основывает его на радикальном разрыве с действительностью, на вере в спасение через фантазию, вторая упрямо обусловливает таировскую театральную революцию революцией политической. Коммунистическая пресса однозначно и прямолинейно ставила достижения Таирова в зависимость от революции и советской власти (статьи Риты Мартини-Лассман и др.).

Лексика театральных рецензий уподоблялась манифестам авангардистов. В них звучали призывы вспомнить о неисполненных задачах немецкой художественной революции. Наиболее громкие и чеканные строки доносились из Лейпцига: «Это выше всех сомнений буржуазного мира, во всех отношениях отжившего и окостенелого: огромный художник Таиров и его русская труппа значительно продвигают нас вперед в развитии современного театра, который воздает должное как актеру, так и человеческой природе, отвергая мимику старого актерского искусства, идущую от стиха и от роли»[[537]](#endnote-531).

Ни один немец не осмелился так удалиться от драмы, как этот русский. Экспрессионистские режиссеры, Мартин и Йесснер, Фиртель и Хартунг, также пытались вернуть театр к своим истокам, освободив его от рабского служения слову. Преодолевая созерцательность и привычку к точному отражению действительности, они искали свои пути «ре-театрализации театра». «Но как русская политическая революция во много раз по своей глубине и страстности превзошла немецкую, так и Таиров шагнул неизмеримо дальше всех немецких театральных новаторов»[[538]](#endnote-532).

Прежде всего поражал освобожденный актер-творец. Мимо взоров критиков не прошло, что по щекам немецких актеров, сидевших в зале, катились слезы счастья. Гастрольная пресса пестрит сопоставлениями уровня немецких и русских актеров. Почти все едины, что актеров такой совершенной внутренней техники, которая была присуща актерам-«художественникам», среди таировских актеров нет. Но все соглашались, что им присуща «окрыленная свобода», обвораживающая от спектакля к спектаклю все больше и больше (М. Якобс).

{258} Нам, звучало признание, неведомо это первобытное, правдивое актерское искусство, мы знаем более или менее одаренных работяг искусства, «односторонне развитых исполнителей». «Я — актер, а не певец и не танцор!» — высокомерно заявил бы любой немецкий артист, если бы от него потребовали то, что умеют таировские актеры — жонглеры и шуты, танцовщики и певцы, акробаты и мимы. Немец всего добивается потом, а в этих русских как будто бы сам Всевышний вдыхает страсть к игре! В статье О. Фишеля читаем следующий пассаж: «Поэтический, творческий дух вселился в этих актеров, обладающих всесторонне развитым телом, они готовы к любой задаче — от жеста фокусника до умения создать ритмический орнамент или цветное пятно в общей композиции. Они в грязь лицом не ударят, эти актеры… и содрогаешься при мысли о влачащем горькое существование остатке»[[539]](#endnote-533).

Немецкий театр на фоне спектаклей русского театра казался просто «грамофонной пластинкой литературы». Старые сценические каноны русскими решительно отброшены. Вместо павильонов, в точности повторяющих реальные интерьеры, зрители видели освещенные сквозным светом, радующие глаз и захватывающие дух пространства, созданные полетом свободной фантазии, вместо повседневной одежды — костюмы, в которых внутренним видением художника схвачена была самая суть образа, вместо дешевой развлекательности — целую симфонию движений, жестов, звуков, игру, наполненную актерами, по определению критика, «всесторонне выразительным бытием».

Многие немецкие режиссеры, начиная с Рейнхардта, стремились усилить оптическое впечатление от действия на сцене. Теперь на фоне опыта Таирова становилось ясно, что преувеличенное внимание к архитектурно-живописным элементам обусловило распространение крайне односторонней режиссуры «на картину», мало общего имеющей с актерским искусством. Скорее нарисованным, нежели сыгранным, казалось это театральное искусство: серии застывших поз, чередующихся по ходу действия.

Таировские принципы решительно требовали перехода от статичной режиссуры к той, которая основана на законах динамики. Немецкие гастроли Камерного театра как бы отграничивали эпоху старого и нового театрального мышления. «Немцы, — подытожил в статье “Таиров и немцы” Б. Дибольд, — ставили застывшие картины, русский театр Таирова дает картины в движении… Оптические законы немецкого театра основываются на неподвижных {259} искусствах живописи и скульптуры — актеры Камерного театра подчиняются подвижному ритму танца и музыки»[[540]](#endnote-534).

Камерный театр в Германии 1923 года показался театральной утопией. Лейпцигский обозреватель Х. Рихтер так и окрестил Таирова: «истинный создатель утопии искусства, идеи которого могут лишь приблизиться к осуществлению»[[541]](#endnote-535). Разыгрывающееся на сцене Камерного театра — «игра в совсем другое» (Б. Райх). Бернхард Дибольд обратил внимание на то, что Таиров имеет обыкновение во всех своих опереточных спектаклях применять прием «географического переворачивания». Разве он не перенес место действия «Жирофле-Жирофля» в Аркадию? И разве место действия «Покрывала Пьеретты» — Вена, а не некая неизвестная прекрасная страна?[[542]](#endnote-536)

Образы таировских спектаклей, отмечал О. Фишель, приподняты над привычными буднями благодаря «поэтическому подиуму», создаваемому одержимостью и благородством игры актеров[[543]](#endnote-537). Постоянно меняющиеся свет и краски окутывают действующих лиц, преображают их, усиливают трагизм и комизм образов. Описывая стихию танца в «Жирофле-Жирофля» (в особенности танец болеро — Соколова, «чудо, которое не способен поведать сам Гарун-аль-Рашид»), кёльнский критик замечал, что фантастика, неисчерпаемый поиск актерских трюков порождены трактовкой пьесы как «комедии превращений».

Пародирование, гротескное переосмысление сюжетов в Камерном театре воспринимается как антимещанское по своей сути. Динамика и ритмика действия — как чистые формы творческой активности. Музыке Лекока в «Жирофле-Жирофля», писал И. Фехтер, москвичи придавали «потрясающую активность, извлекая возможности ритма до последнего… возникает беспрерывная танцевальная интерпретация партитуры, своеобразный перенос звучащего образа в пластическое движение, что выгодно отличается от господствующей в обычных спектаклях скучной симметрии жестов»[[544]](#endnote-538).

Формальные моменты стиля Камерного театра приобретали под взором демократической критики смысл социально-театральной утопии.

Казалось, что фантазия движения в таировских спектаклях не знает преград. Хор пиратов из «Покрывала Пьеретты», ведущих свое судно (один держал судно, другой — парус, третий — руль), своей легкостью производил столь неотразимое впечатление, {260} что восторженный критик заметил: актеры Камерного театра «отрицают силу земного притяжения»[[545]](#endnote-539).

«Покрывало Пьеретты»: «Актеры, которые беспрерывно танцуют. Танцуя, никто не думает о технике: напевая, никто не думает о голосоведении. Смеются, кричат, прыгают и размахивают руками, делают вид, что объяты, смеются прямо в публику и выходят из роли».

«Принцесса Брамбилла»: «Эти русские собрали вместе всех веселых духов улыбки, всех пестрых, гротескных и гибких духов фантазии, пока не возникла эта вибрирующая игра масок, немыслимо богатая и подвижная… Костюмы чудесны, воздушны и вполне материальны… и все это скачет, прыгает, вертится то гибко, то совсем по-барочному, то легко, то с трудом, но изящно и гротескно, все вперемешку, и все частности, как бы ни хотелось их удержать, тотчас исчезают»[[546]](#endnote-540).

Спектакли как эксцентрической, так и трагедийной линии Камерного театра воспринимались демократической критикой как прокламация освобожденных творческих сил.

«Федра, — благоговейно описывал сцену из спектакля К. Арам, — обращает к нам свой лик, нам слышен ее немой крик, она стоит посередине сцены, обратясь к публике, гордая пленница, скованная невидимыми цепями, которую ведут на невидимых веревках, пленная Афродита, беззащитная добыча жестокой богини, предназначенная Ипполиту в жертву. Это было подлинно впечатляющее искусство! Силой этого искусства, которое всегда находит самые богатые, самые пластичные формы выразительности, Алиса Коонен держит нас в напряжении три акта подряд, пускай и злоупотребляя при этом декламацией. Вряд ли сидящие в зале разделяли благородные расиновские тирады, слетавшие из ее уст, но ее тело давало этим тирадам полнокровную жизнь. Тот единственный во всей “Федре” живой момент, когда впервые произносится имя Ипполита, она передает всего одним движением руки, захватывающим больше, чем весь диалог»[[547]](#endnote-541).

Основной тонус игры, творчески преобразующая позиция актеров и режиссера по отношению к предмету изображения, объектам игры увлекали и восхищали. «Дыхание революции — вот что чувствуется всего сильнее» — так начинался отчет о таировских гастролях 1925 года в журнале «Кутстварт». И далее: «В русский театр вдруг проникли гротеск, шутовство, обилие красок и звуков, динамика тела и свобода пространственных решений, {261} итак, фантазия, фантазия, фантазия водрузила свои знамена… Весело трепетали на ветру вымпелы художественной свободы! В раскрепощенном театре играли, увлекаемые фантазией, свободные силы…»[[548]](#endnote-542).

В то время как советская критика видела в Камерном театре выразителя протеста против мещанства[[549]](#endnote-543), немецкая критика демократического толка была склонна считать этот протест более широким, направленным против основ буржуазной цивилизации, глушащей в человеке источники творческих, игровых способностей, потребность духовного совершенствования.

Гастроли Камерного театра вновь поставили перед немецким искусством проблему общественно-эстетического идеала, проблему художественной формы в ее отношении к внешнему миру. Вспоминая «художественников» в связи с приездом таировского театра, критик мюнхенского журнала «Кунстварт» заострил внимание на «грандиозном и главном переживании нашей юности» — русском человеке, вступившем на сцену нескованным. «Парадоксально, но правдивую жизнь мы тогда впервые увидели в театре, именно в театре… Мы были образованным народом… русские же были естественным народом, свободным для того, чтобы изображать, играя, самих себя. Мы были задавлены, основательно истерзаны, вытеснены из свободного состояния естественности, мы вынуждены были создавать эту естественность искусственным путем — они же старались быть и были естественными! Таков был и есть русский театр, русский народ, русская возможность, таков был и есть немецкий театр, немецкая неизбежность. И именно из этих источников неискаженной природы черпает силу и Таиров»[[550]](#endnote-544).

Надо окунуться во все обстоятельства творчества немецкого актера, трагическую исступленность экспрессионистического поиска, чтобы в полной мере оценить смысл потрясения, испытываемого от встречи с Камерным театром, который явился для множества немцев «свидетельством революции русского народа и его искусства, возвращающего утраченный рай и неповторимую простоту души». Надо иметь в виду и то, что былой восторг перед Художественным театром к 20‑м годам значительно ослаб, что, по наблюдению одного из современников, Художественный театр «одновременно с искусством изображения человека… обозначил тенденцию утраты способности многосторонней игры» (Б. Райх). {262} Различие в фазах развития русской и немецкой сцены диктовало свои противоречия и свои пристрастные оценки.

Споры об экспрессионизме Таирова — а Франц Сервес, и не только он один, окрестил его «экспрессионистом и футуристом в театре» — имели, в общем, второстепенное значение. Было очевидно, что Таиров ушел далеко вперед по сравнению с немецким экспрессионизмом… К. Эдшмид подчеркивал, что Таирову присущ особый «стиль нежного экспрессионизма»; поскольку русские не утратили единства с природой и миром, то они и дают «стиль, который не разрывает грудь силой выражения, а стремится восстановить связь с миром…»[[551]](#endnote-545). Также и Ф. Гаупп убежден: современному немецкому театру недостает «творческой фантазии», «пластического чутья», «способности чувствовать независимо» — все эти элементы техники приобрели у немецкого актера «благодаря углублению духовной драмы экспрессионизма форму истерии и судорог». В то время как немцы продолжают настаивать на репродуцирующем искусстве, русские выдвигают театральные формы, проникнутые идеей преобразующего действия, актера-творца, обладающего «динамическим сознанием». Гаупп требовал признать тот факт, что благодаря «таировскому решению» проблемы кризиса театра «главенство перешло к России»[[552]](#endnote-546).

Немцы в годы инфляции, биржевой горячки, политических бурь, бесчисленных смен правительства привыкли, по словам австрийского писателя, забывать тех, кто играл Карлоса или Фиеско времен их юности. Писателя пугало грядущее этого поколения, глаза которого «слепы для созерцания романтической красоты».

В Европе начинает утверждаться диктат холодного, циничного разума. В то время как большинство видит будущее сцены в «театре тезиса», Таиров обжигает сердца немцев возможностью «театра фантастической игры» (М. Хохдорф).

… В начале сезона 1924/25 года в Берлине открывается новый театр, созданный только что ушедшим от Рейнхардта режиссером-экспериментатором Бертольтом Фиртелем, будущим ассистентом Брехта. Герберт Йеринг в первом спектакле, которым открылся театр — «Венецианском купце», — обнаруживает элементы подражания Таирову — «синей птице» современного театра[[553]](#endnote-547).

# **{266}** Русское театральное зарубежье

## Наталья Вагапова Юрий Ракитин — трагический весельчак

Имя Юрия Львовича Ракитина (1882 – 1952), актера и режиссера, редко упоминается в нашей театральной литературе, разве что мелькает в томах переписки Станиславского и Мейерхольда. Ведь с ними он начинал свою сценическую карьеру.

О деятельности же Ракитина в эмиграции советские историки и вовсе умалчивали — так режим мстил тем, кто уехал из Советской России в знак несогласия с тоталитаризмом в жизни и единомыслием в искусстве.

В эмиграции прошла почти половина жизни Ракитина. И большую часть этого периода составила работа в Белграде, где он стал одним из выдающихся режиссеров Национального театра. А после второй мировой войны Ракитин ставил спектакли и преподавал в Нови Саде, одном из культурных центров Сербии.

В нашей печати материалы о первом периоде творчества Ракитина появились совсем недавно[[554]](#endnote-548). Об эмигрантских годах Ракитина, как и множества других русских, осевших в Восточной Европе, почти ничего не известно.

Между тем речь идет о яркой личности, незаурядном театральном работнике, не чуждом и литературных амбиций. Его имя в театральных кругах Сербии произносится с пиететом. Ведущие актеры и режиссеры из сегодняшнего поколения шестидесятилетних, — а в их числе Мата Милошевич и Деян Мияч, — с гордостью называют себя учениками русского маэстро. Историки сербского театра ХХ века выделяют режиссерское творчество Ю. Л. Ракитина в особые разделы.

Родился Юрий Львович Ракитин (настоящее имя — Георгий Львович Ионин) в состоятельной дворянской семье и, поступил в {267} Петербургское Императорское театральное училище вопреки воле отца — судьи Высшего апелляционного суда. По окончании курса у В. Н. Давыдова он выбрал себе псевдоним Ракитин, чтобы избежать традиционных актерских псевдонимов на -ский, как пишет сам режиссер в незаконченных мемуарах «Записки русского актера и режиссера»[[555]](#endnote-549). В это время юный Ракитин влюблен в Олечку Глебову, впоследствии ставшую женой художника Судейкина: «Она была всецело под влиянием декадентства. Певуче декламировала Бальмонта и Бодлера… Эти увлечения модернизмом сыграли большую роль в обеих наших жизнях»[[556]](#endnote-550).

На выпускном спектакле «Вишневый сад» Ракитин в роли Лопахина понравился К. С. Станиславскому и был приглашен в Студию МХТ на Поварской. Здесь завязалась его дружба с В. Э. Мейерхольдом, послужившая, как предполагал Ракитин в дневниках эмигрантской поры, причиной охлаждения к нему Константина Сергеевича. Так или иначе, Ракитин сыграл за время пребывания в МХТ только Скалозуба в «Горе от ума» и Курчаева в «На всякого мудреца довольно простоты». Остальные роли были эпизодическими. Среди своих коллег по «вспомогательному составу» особенно близко Ракитин подружился с Никитой Балиевым.

«С другом моим Никитой Балиевым открывал я его “Летучую мышь”»[[557]](#endnote-551), — вспоминал Ракитин в выпуске «Московского наблюдателя», посвященном кабаре, о том периоде «Мышки», когда она была, как пишут комментаторы «балиевского» раздела, «интимным уголком МХТ, закрытым и защищенным пространством со своими играми»[[558]](#endnote-552), где Никита Балиев неожиданно для всех и себя самого открыл «истинное призвание в карнавальной атмосфере театральных капустников…»[[559]](#endnote-553). Позже Ракитин напишет о своем друге как о любимце «Москвы рафинированной, изысканной» и ностальгически добавит: «Кто помнит ту нашу Москву, тот поймет, что это значит»[[560]](#endnote-554).

Эти подробности помогают лучше понять природу творческих метаний Ракитина в эмигрантский период. Югославские биографы режиссера пишут с большей или меньшей определенностью о том, что Ракитин то пытался воссоздать мхатовскую атмосферу, то склонялся к мейерхольдовской резкой, гротескной форме[[561]](#endnote-555). При этом упускается из виду такое специфическое для русской культуры «серебряного века» явление, как артистические кабаре с их миром веселой, но подчас серьезной игры, в которой проявлялось, {268} по меткому определению Д. Сарабьянова, «неукротимое желание каждого из представителей художественной интеллигенции сохранять артистическую сущность своей личности, оригинальность своих поступков даже в условиях всемирных катастроф…»[[562]](#endnote-556).

Из дневников и переписки вырисовывается следующий круг знакомств нашего героя в Петербурге и Москве: Гумилев, Ахматова, Ремизов, Горький, Куприн, Волошин, Городецкий, Зайцев, Брюсов, Книппер-Чехова. Визиты к Александру Блоку чередовались с посещением «сред» Вячеслава Иванова. Приятельские отношения связывали Ракитина с художниками «Мира искусства» и Михаилом Кузминым, который посвятил ему несколько стихотворений.

Хотя вклад Ракитина в развитие русского театра представляется достаточно скромным, не будем забывать о том, что без таких артистов, влюбленных в сцену, преданных театральному делу, само это развитие было бы невозможно. Недаром он был близким другом семьи Качаловых.

«Ракитин — душа московского общества, принят везде и всюду, имеет успех»[[563]](#endnote-557), — пишет В. А. Подгорный в письме, датированном 1908 годом, обнаруженном в петербургских архивах А. Б. Арсеньевым.

Годы, прожитые в Москве, несмотря на неудавшуюся актерскую карьеру, видимо, были самыми счастливыми в жизни Юрия Львовича. Он впитывал впечатления, накапливал знания, сценический опыт. В 1909 году Немирович-Данченко пригласил его ассистентом для литературной обработки сценического варианта «Месяца в деревне» И. С. Тургенева[[564]](#endnote-558). Нетрудно предположить, что участие в работе над этим спектаклем, так же как и присутствие на чтениях первых вариантов «Записок» К. С. Станиславского, сыграло решающую роль в размышлениях молодого актера о занятиях режиссерской профессией. Работа Станиславского над тургеневским спектаклем знаменательна тем, что именно здесь, где «в последний раз в своей истории Художественный театр с такой лирической силой воскрешал на сцене поэзию прошлого»[[565]](#endnote-559), появляются элементы складывающейся «системы».

Все эти впечатления усиленным эхом отзовутся позднее. Русская классика, поставленная Ю. Ракитиным в Сербии, возникла не без влияния «художественников»: от чеховских спектаклей до «Месяца в деревне» и «Села Степанчикова» Ф. М. Достоевского.

{269} Из других мхатовских постановок, виденных Ю. Ракитиным в московский период, запомним спектакль «Ревизор» (1908). К этой гоголевской комедии за время своей режиссерской карьеры в Югославии он обращался не один раз.

«Записки русского актера и режиссера» Ракитин предварил следующим текстом, подводящим итог своей работы в русских театрах: «Я вошел в двери театра, когда еще светила тихим угасающим светом Великая Плеяда нашей реалистической школы, начатая в Москве Щепкиным, а в Петербурге Мартыновым и Сосницким. Я застал последних могикан, когда они на склоне дней венчали своими гениями русский драматический театр… Участвовал я в работе Московского Художественного театра в дни его высшего расцвета. Прикасался к работам великих русских режиссеров — мастеров, академиков В. И. Немировича-Данченко и К. С. Станиславского. При мне окончательно созрели и стали блистать своим творчеством и талантом на всю Россию и Европу “художественники” О. Л. Книппер, И. М. Москвин, В. И. Качалов, М. П. Лилина, Л. М. Леонидов. Я был сотрудником, деятельным и ближайшим, огромного русского режиссера, новатора В. Э. Мейерхольда. (Не касаюсь его сегодняшней роли у большевиков.) … Наконец, ставши сам режиссером Императорских театров в Петербурге, присутствовал при последних днях падения Старой Императорской сцены и последних судорог царственного Петербурга»[[566]](#endnote-560).

В переписке Мейерхольда времен «Товарищества Новой драмы» Ракитин упоминается не раз как участник спектаклей и близкий человек. На снимке труппы, сделанном в Тифлисе в 1906 году, Ракитин стоит рядом с Мейерхольдом. В письме Мейерхольда В. Я. Брюсову читаем: «Вам кланяются: Ольга Михаиловна, Екатерина Михаиловна, Пронин, Ракитин, Кобецкий, Зонов»[[567]](#endnote-561).

В «Биографических данных» (1921) Мейерхольд упоминает о доносе, поступившем на него в 1906 году, и то, как он избежал ареста: «… о том, что разыскивают повсюду… мне сообщил актер Ракитин, дядя которого — прокурор в Тифлисе — имел дело это в руках»[[568]](#endnote-562).

В 1911 году Ракитин переехал в Петербург и был принят в Александринский театр режиссером. Как он писал в своих «Записках», решающую роль сыграла рекомендация В. Э. Мейерхольда директору Императорских театров Теляковскому. Ставил Ракитин не только в Александринском театре, но и у Суворина, и в Михайловском театре. Там состоялась его первая удачная постановка — {270} «Двенадцатая ночь» Шекспира, благосклонно принятая критикой, в отличие от «Нахлебника» Тургенева, прошедшего незамеченным. В Петербурге Ракитин оставался до 1918 года. За это время он поставил не менее десяти спектаклей. Из них самыми удачными были спектакли 1917 года: «Романтики» Д. Мережковского в Александринском театре (Ракитин был сорежиссером Мейерхольда; спектакль шел в декорациях А. Головина), «Бедная невеста» и «Невольницы» Островского.

К сожалению, сведения о работе Ракитина в Петербурге крайне скудны. Известен только список поставленных им пьес: «Комедия смерти» В. Барятинского, «Измаил» Бухарина, «Мендель Спивак» С. Юшкевича, а из зарубежной драматургии — «Благочестивая Марта» Тирсо де Молина, «Соперники» Шеридана, «Адвокат Патлен», «Сон в летнюю ночь» Шекспира. Режиссер явно отдавал предпочтение комедийному жанру.

Октябрьская революция застала Ракитина в Петрограде. Одно время он пытался вместе с Мейерхольдом участвовать в культурных мероприятиях советской власти и даже состоял членом Временного комитета по управлению театрами. Однако расхождения между недавними друзьями все увеличивались.

Разрыв с Мейерхольдом, восторженно встретившим революцию, стал неизбежным. В дальнейшем, если случалось писать или говорить о нем, Ракитин, как мы уже убедились, подчеркивал свое преклонение перед режиссерским гением Мейерхольда, но решительно выражал несогласие с его политической позицией.

Участие в спектаклях Мейерхольда и совместная работа с ним в петербургских театрах оказали на Ракитина большое воздействие. Некоторые югославские историки театра без обиняков причисляют Ракитина к «мейерхольдовцам» — такое понимание о режиссерском стиле Мейерхольда сложилось в Восточной Европе у людей, не видевших, как правило, спектаклей Мастера, но составивших представление о его творчестве по нашей мемуарной литературе и театроведческим исследованиям.

В начале 1918 года Ракитин уехал на Украину, в имение родителей своей жены Юлии Валентиновны Шацкой, но наступление красных вскоре вынудило перебраться в Киев, затем в Одессу, где он пытался продолжить профессиональную деятельность. По предложению Константина Марджанова, которого Ракитин знал еще по Москве, он пытался вернуться в Киев и ставить спектакли, но ход гражданской войны вынудил его к дальнейшим {271} скитаниям. Через Харьков, Ростов-на-Дону и Севастополь Ракитины добираются до Феодосии, а оттуда отплывают в Константинополь. Там Ракитину удалось связаться с Балиевым, который пригласил его в свой театр, в Париж, и начал хлопотать о французских визах. Но неожиданно пришло официальное приглашение занять должность режиссера в Белградском Национальном театре.

Директор театра Милан Грол, мечтавший обновить и осовременить столичную сцену, узнал о Ракитине из рассказов недавно обосновавшейся в Белграде москвички Тамары Дейкархановой, страстной поклонницы Художественного театра, близкого друга семьи Качаловых.

На фоне неустроенной жизни в Константинополе предложение Грола показалось солидным и надежным. Было решено ехать в Белград.

Теперь Юрий Львович становится служащим Министерства просвещения, в чьем ведении находились театры Королевства Сербов, Хорватов и Словенцев (так называлась Югославия в первые годы после окончания мировой войны). Как подтверждают недавние исследования культуры Русского Зарубежья, сербский королевский дом покровительствовал русским эмигрантам. Власти новой балканской державы, разоренной войной и нуждавшейся в квалифицированных специалистах, охотно принимали на службу профессионалов[[569]](#endnote-563).

Но уклад жизни здесь был совсем другой, чем в дореволюционной России. «Белград нам показался бедным маленьким городком. Со всех сторон грязь. Нехватка квартир…»[[570]](#endnote-564) — записывает Ракитин в дневнике.

Семейные неурядицы (его супруга, дама с большими амбициями, одно время возглавлявшая русскую любительскую труппу в Белграде, считала мужа неудачником) и вечные долги преследовали Юрия Львовича. Терзали его и мысли о горечи эмигрантского положения: «Судьбе было угодно бросить меня в скитальчество, и вот я попал в великую волну беженцев, несущуюся неудержимым потоком из пределов России… Я потерял любимые книги, любимое дело, лелеянные моим отцом вещи… А главное, я не знаю, что делается с моей великой матерью — Россией»[[571]](#endnote-565).

Юлия Валентиновна и ее родные, судя по всему, сыграли главную роль в решении Ракитина уехать из России. Его метания на протяжении всей эмигрантской жизни отражает дневник: то {272} сделанный выбор казался ему единственно верным, то, наоборот, гибельным.

Тем не менее в театре Ракитина приняли радушно. На него возлагали большие надежды. Перед первой мировой войной в Белграде работали по контракту режиссер А. И. Андреев, бывший с 1898 по 1906 год актером Художественного театра, и театральный художник В. В. Баллюзек, студент Петербургской Академии художеств, продолжавший образование в Мюнхене. Андреев немало сделал для привнесения на сербскую сцену, еще носившую признаки любительства, творческих и организационных принципов МХТ. В историю сербского театра вошел, например, его «Макбет» (1912), поставленный при участии Баллюзека. Театр тогда впервые отказался от прямолинейных фронтальных мизансцен, обычно применявшихся первыми актерами для большей эффектности шекспировских монологов. Впервые был использован черный бархатный задник, углублявший пространство сцены. Восторг публики вызвали и красочные костюмы[[572]](#endnote-566).

Появление Ракитина в качестве одного из ведущих режиссеров Национального театра многие восприняли как естественное продолжение деятельности Андреева и Баллюзека, тем более что одновременно пришли в театр и высокопрофессиональные русские сценографы Л. Браиловский, В. Загороднюк, А. Вербицкий и сменивший Браиловского, который переехал в Италию, молодой талантливый В. Жедринский.

В ту же пору в Национальный театр был приглашен и Ми-хайло Исаилович, один из немногих сербов, получивших театральное образование в Европе. Исаилович тяготел к принципам «мейнингенской школы». Он вносил в постановки национальной драматургии, прежде всего исторической, творческий дух, стремился верно передавать детали эпохи. Часто обращался и к мировому классическому репертуару, предпочитая хроники и трагедии Шекспира.

Таким образом, Ракитин мог проявить себя в той части репертуара, которая отвечала его пристрастиям: Гоголь, Островский, Чехов, Л. Толстой. Как и в петербургский период, Юрий Львович с удовольствием обращается к комедийному жанру, будь то современная драматургия или классика. Наконец, он стал одним из первых на югославской сцене режиссеров, включивших в репертуар символистов. Приходилось, увы, ставить и пьесы малохудожественные {273} только для того, чтобы занять актеров и обеспечить разнообразие афиши.

Театральная жизнь Белграда представляла в начале 20‑х годов картину крайне пеструю. В Национальном театре, по замечанию современного театроведа Петра Волка, «происходило непрерывное смешение идей мейнингенцев, Анри Антуана и Художественного театра, одним словом, натурализма, экспрессионизма и символизма»[[573]](#endnote-567). Из событий, повлиявших на развитие театральной мысли, П. Волк выделяет наряду с приглашением Ю. Ракитина и М. Исаиловича, проработавших здесь весь межвоенный период, также деятельность выдающегося хорватского режиссера и теоретика театра Бранко Гавеллы, возглавлявшего драматическую труппу Национального театра в Белграде с 1926 по 1929 год.

Еще одним значительным событием стали, безусловно, гастроли в Белграде Качаловской группы (1920 – 1921). Особенное впечатление произвели чеховские спектакли: «Вишневый сад», «Дядя Ваня» и «Три сестры».

Появление «качаловцев», а затем их отъезд на родину стали, конечно, для Ракитина большим потрясением. Зная о раздумьях и колебаниях друзей, он публикует в парижской газете свое «Открытое письмо», то ли надеясь повлиять на них, то ли просто желая выразить отношение к тому, что его так глубоко волновало: «Уйдя от нас на ту сторону, Вы тем самым отнимаете у нас последнюю надежду на торжество правды, о которой Вы говорили нам, когда рассказывали нам о небе в алмазах, о том, что все зло уйдет, что все люди будут прекрасными и музыкальными, что наступит торжество добра и правды и что мы когда-нибудь отдохнем вместе с Вами, милыми Соней, дядей Ваней, доктором Астровым и Еленой Андреевной. Эти слова, произносимые Вами по всему беженскому фронту, по которому Вы так триумфально проследовали и который молился на Вас, эти слова, господа, Художественный театр, обязывают. Вы хотите теперь уничтожить все, что сделано, посеяно Вами, хотите первыми сдаться и этим подчеркнуть, что борьба безнадежна и все кончено…»

Письмо заканчивалось следующими словами: «Храни Вас Бог, дорогие друзья, где бы Вы ни были. Неизменно Ваш старый друг, режиссер бывш. Императорских театров и Национального Белградского театра Юрий Ракитин»[[574]](#endnote-568).

{274} Уехавшие из Белграда в марте 1921 года «художественники», возможно, не успели посмотреть премьеру, которой Ракитин начал свою работу в Национальном театре. Это были два коротких спектакля разных жанров, отражавших пристрастия режиссера. «Проделки Скапена» открывали ряд его мольеровских спектаклей, веселых и ярких, насыщенных духом праздничной театральности. Второй спектакль — «Смерть Тентажиля» — словно показывал другую сторону театральной маски Ракитина: печаль, фатализм, неверие в торжество добра. То была первая попытка ввести пьесы Метерлинка в репертуар театра, не имевшего опыта постановки символистской драматургии.

Для Ракитина пьеса имела особый, ностальгический привкус, ведь он готовил роль Агловаля под руководством Мейерхольда еще в том варианте Студии на Поварской, который так и не увидел зрителей, а потом сыграл ее уже в спектакле «Товарищества Новой драмы» в Тифлисе.

Белградским Агловалем стал Милорад Гаврилович, один из редких актеров своего поколения, чувствовавших интеллектуальное содержание драматургии. Современники отмечали особое благородство, вносимое им в исполнение таких ролей, как, например, князь Абрезков в «Живом трупе» — спектакле, который Ракитин осуществил годом позже. Тентажиля играла юная Любинка Бобич, травести, побывавшая во Франции и известная как «дитя парижских бульваров». Одной из лучших ее ролей в ракитинском репертуаре был Пэк («Сон в летнюю ночь», 1931).

Ракитину в Белграде везло с актерами. Искусством Добрицы Милутиновича, легендарного романтического актера на амплуа героев-любовников, восхищался сам В. И. Качалов, видевший его в роли Феди Протасова в ракитинском «Живом трупе» (1922).

Разнородный и разностильный актерский состав Национального театра почти наполовину состоял из артистов, которые начали работать в эпоху «кочующих трупп». Не имея театрального образования, они перенимали секреты ремесла у опытных коллег, шлифовали свой талант, опираясь на вкусы публики, на силу интуиции и любовь к искусству.

Таковы были грустный комик Пера Добринович, которого впоследствии критика окрестила «стихийным мхатовцем», а также простак Сава Тодорович. Эти два актера сумели под руководством Ракитина превратить в маленькие шедевры роли Первого и Второго крестьян в «Плодах просвещения» (1922).

{275} Илия Тодорович, самый вид которого был способен вызвать неудержимый хохот, играл Аргана в «Проделках Скапена». Многие не могли забыть интонаций, с которыми он повторял на разные лады: «Кой черт его понес на эту галеру?» Хорош был и его туповатый Городничий в «Ревизоре» (1921).

Разносторонне одаренный актер Мата Милошевич (после второй мировой войны он стал известным режиссером) сыграл у Ракитина Треплева в «Чайке» (1923), Арлекина в «Покрывале Пьеретты» А. Шницлера (1927), Мэшема в «Стакане воды» Э. Скриба (1936).

Герой-неврастеник Радомир Плаович стал Освальдом в «Привидениях» Г. Ибсена (1928) и царевичем Алексеем в пьесе Д. Мережковского (1928).

И, наконец, прославившийся в 50‑е годы исполнением роли Егора Булычова Миливое Живанович — тоже один из учеников и воспитанников Ракитина. В «Пигмалионе» Шоу (1939) он сыграл Генри Хиггинса, а в «Лесе» (1940) — Несчастливцева.

Среди актрис труппы лидировала легендарная в 20‑е годы Жанка Стокич, крепкая, жизнерадостная, пышущая здоровьем. Ракитин поручил ей такие роли, как Бабакина («Иванов», 1924), Анна Андреевна в «Ревизоре», которую она сыграла матерой провинциальной кокоткой. Неподражаемая исполнительница ролей пожилых женщин из народа, Перса Павлович играла в «Иванове» Зинаиду Савичну. Лирическая героиня Мария Таборска сыграла Сарру в «Иванове» и фру Альвинг в «Привидениях». Элегантная «интриганка» Зора Златкович виртуозно представила Улиту в «Лесе» и мисс Рейчел в «Записках Пиквикского клуба» Ч. Диккенса. Красавица Деса Дугалич с увлечением вжилась в роль Аркадиной, а позднее сыграла Маргариту Готье в «Даме с камелиями» А. Дюма-сына (1932).

Характер у Ракитина был из тех, которые историки деликатно называют «сложными». М. Милошевич в воспоминаниях рассказывал о том, как на генеральных репетициях, если что-то не ладилось, Юрий Львович впадал в истерику и начинал метаться по сцене или бегать по темному зрительному залу, натыкаясь на стулья, с криками «Я убью Грола!». Тем не менее актеры охотно работали с «этим чудаком», ценя его умение отбирать исполнителей и упорно добиваться нужного результата, не щадя ни себя, ни своей «жертвы», которая в случае неудачи безжалостно изгонялась {276} со словами «извините, я виноват, я ошибся» и заменялась другим, более подходящим кандидатом.

Работа с актерами была, безусловно, коньком Ракитина. Здесь, как и в выборе репертуара, он оказался на высоте благодаря несомненному таланту, хорошему вкусу, богатому опыту. В приемах работы с актером Ракитин сочетал принципы Мейерхольда дореволюционной поры с «психофизиологическим» методом Станиславского времен «Ревизора» (1908).

Никто из сербских артистов, учеников Юрия Львовича (а очень многие из них оставили благодарные воспоминания) не упоминает ни о читках, ни о длительных застольных репетициях. В работе на сцене Ракитин часто прибегал к режиссерскому показу («форшпиль»). Большое значение для начинающих и полулюбителей имел его анализ биографий, обстоятельств, повлиявших на характер персонажей, и т. д. Это помогало, как пишет одна из любимых актрис Ракитина Мирьяна Коджич, в эпизоде — прожить целую жизнь. И, наконец, нередко актеров удивляла интуиция режиссера, который точно угадывал возможности исполнителя, опережая его собственные размышления.

Мата Милошевич определяет Ракитина прежде всего как «режиссера сценического действия, ярких красок, жирно очерченных образов, утонченных, но весьма интенсивных эмоциональных воздействий. Слово, мысль изреченная для него были чем-то вроде неизбежного балласта, — в первую очередь для него всегда существовало “физическое действие”»[[575]](#endnote-569).

Такое же понимание театра он прививал и художникам. Автор монографии о творчестве Владимира Жедринского пишет о годах его сотрудничества с Ракитиным: «Ставя на первый план актера, Ракитин стремился к таким решениям сценического пространства, которые бы не сковывали актеров, представляли пространство для динамичной игры… С помощью Ракитина Жедринский приобщился к современным решениям сценического пространства, он участвовал в первых на сербской сцене постановках, где использовалась вращающаяся сцена; он театрализовал сценографию в соответствии с духом пьесы»[[576]](#endnote-570).

Любимым драматургом Ракитина в белградский период оказался Мольер. Поначалу критика приняла его мольеровские опыты благосклонно. «Искрящиеся весельем, наполненные ощущением радости жизни»[[577]](#endnote-571), по определению критика 20‑х годов С. Петровича, мольеровские комедии были поставлены Ракитиным с {277} множеством режиссерских находок, что не исключало актерских импровизаций в духе комедии дель арте. «Мнимого больного» с Илией Станоевичем в главной роли критик называл «яркой каруселью живописных костюмов, стремительно несущихся под музыку в окружении роскошных барочных декораций»[[578]](#endnote-572). Ракитин, следуя ремаркам Мольера, не отказывался ни от пролога, ни от интермедий (а их нередко сводила на нет традиция «поучительного» и скучного Мольера, установившаяся якобы в соответствии с правилами «Комеди Франсэз»). Режиссер вообще уделял большое внимание дивертисментам, благо в его распоряжении оказался прекрасный в те годы балет и кордебалет Белградского театра, почти полностью состоявший из русских танцовщиц. Тогда танцевали балерины Нина Кирсанова, Елена Полякова и многие другие. Некоторые спектакли ставила балетмейстер Маргарита Фроман, хорошо известная в России.

Представление «Жоржа Дандена» (1930) очевидцы вспоминали как «бурлескную клоунаду», полную цирковых трюков. В спектакле участвовали оперный хор и весь состав балетной труппы.

Академичный литератор М. Богданович остался недоволен «буффонадой», в которую превратилась мольеровская комедия «Ученые женщины» и т. д. Досталось от профессоров-шекспироведов и «Двенадцатой ночи» (1923), ибо у Ракитина интрига вращалась вокруг фигуры Мальволио — Д. Гинича, «клоуна, одержимого маниакальными фантазиями»[[579]](#endnote-573).

Белградская критика не раз принималась защищать от «деформатора» Ракитина и русскую классику, особенно пьесы Л. Н. Толстого. Ровное течение спектакля «Власть тьмы» (1928) или «Плоды просвещения» вдруг нарушалось шаржированными ситуациями, что, как писал не без наивности критик В. Живоинович, «разрушало общее содержание, только что казавшееся столь мудрым и серьезным»[[580]](#endnote-574). Массовые сцены в «Ревизоре» и «Дядюшкином сне» (1930) некоторые журналисты испуганно именовали «гротескным кошмаром». Публика тем не менее ракитинского гротеска не боялась и охотно посещала его спектакли, особенно комедийные.

Одной из самых заметных страниц в истории Белградского театра стал громкий скандал, сопровождавший постановку «Зойкиной квартиры» М. Булгакова (1934).

Ракитин, как и многие покинувшие Россию, следил за культурной жизнью в Советском Союзе и отмечал все талантливое, {278} что появлялось в московских журналах. «Мы, эмигранты, можем и даже должны ненавидеть советскую власть, но мы обязаны делать разницу между нею и искусством»[[581]](#endnote-575), — записывает он в дневнике. Эту позицию подтверждают и его статьи в эмигрантской печати: «Театральные мысли. (Постановка “Леса” Мейергольдом)», «Демон в сюртуке — В. Я. Брюсов» и др.

«Зойкина квартира» задумывалась как комедия универсального содержания. Остроумная сценография представляла единую сценическую установку — три портала, расположенных в глубине сцены, и задник, расписанный видом Красной площади. Таким образом, развлечения гостей Зои Денисовны Пельц (Э. Микулич) происходили на фоне Кремля.

Ракитин выстроил действие по принципу балаганного, ярмарочного представления, включив в звуковое оформление естественные городские шумы с Театральной площади, на которой стоит Национальный театр.

Обольянинова играл барственный, элегантный Ф. Новакович, Гуся — колоритный М. Живанович, а прелестная Д. Милошевич исполняла роль бывшей аристократки Аллы Вадимовны, поддавшейся на Зойкины уговоры пожертвовать своей честью, чтобы скопить капитал и уехать за границу.

Алла и Обольянинов стали главной мишенью критических нападок, причем с разных сторон и вне всякой связи с театром.

Левая критика, которая в 30‑е годы набирала силу в Югославии вместе с ростом коммунистического движения, обвинила режиссера-эмигранта в том, что он поставил пасквиль на новую Россию, сделав положительным героем дворянина Обольянинова и т. д. Монархические круги, напротив, обиделись за дворянское сословие и вообще за то, что выбрана комедия советского автора, независимо от ее содержания. Русофилам и славянофилам показались дерзкими выпады против славянских народов. Правительственный официоз остался недоволен нарушением молчаливого запрета на пропаганду советской культуры, а оппозиция, выступавшая за восстановление связей с Россией, усмотрела в спектакле демонстрацию антисоветских настроений.

Между тем Ракитин менее всего думал о политическом звучании пьесы. Для него это был яркий, остроумный комедийный сюжет, позволявший осмеять пошлость, беспринципность, духовное измельчание современного общества. Что касается его личной позиции, {279} то, как свидетельствует дневник, его одинаково угнетали и нерадостные вести с родины, и белградская эмигрантская среда.

Недаром он поставил с любительской русской труппой в Русском доме — клубе эмигрантов — свою переделку грибоедовской комедии под названием «“Горе от ума” в Белграде, сочинение Грибоедова-внука». Обдумывал насмешник Юрий Львович и фантазию в духе Гоголя — «Ревизор в эмиграции».

К сожалению, единственным источником театральной документации о «Зойкиной квартире» в Белграде остались раздраженные статьи рецензентов, менее всего думавших о театре. Между тем хотя бы по остроте их реакции можно догадываться, что это, наверное, была одна из лучших постановок злополучной комедии, о чем автор, скорее всего, так и не узнал.

Шумиха вокруг булгаковской пьесы привела к тому, что Ракитину все реже стали предлагать постановки. Усилилось чувство одиночества, сузился круг общения.

Правда, несмотря на критическое отношение к эмигрантской среде с ее замкнутостью, неизбежными мелкими дрязгами, сплетнями и т. д., Юрий Львович активно общался с теми, кто, на его взгляд, поднимался выше уровня «обыкновенного эмигранта», героя его сатирических зарисовок. Уже говорилось о его переписке с Никитой Балиевым. Добрые отношения связывали семью Ракитиных с Игорем Северяниным, который, приезжая в Белград, останавливался у них. Один из его приездов в 1928 году был связан со съездом Союза русских писателей и журналистов. Ракитин, в эмигрантские годы отдававший много сил литературному труду, был одним из организаторов этого Союза.

В 1928 году Белград, а потом и Загреб посетили делегаты съезда А. Куприн, Д. Мережковский, З. Гиппиус, П. Чириков, Б. Зайцев и другие виднейшие писатели-эмигранты.

Из политиков Ракитин сохранил дружбу лишь с семьей Струве. Среди его добрых знакомых были историки искусства школы знаменитого ученого Окунева, сотрудники Института Кондакова, переехавшие в Белград из Праги. Общение с такими людьми, обмен новостями с родины, чтение европейских журналов, переписка с приятелями, осевшими в разных европейских городах (среди его корреспондентов — М. Германова, Н. Массалитинов), скрашивали жизнь Юрия Львовича.

В 1931 году по приглашению сценографа Леонида Браиловского и его жены Риммы чета Ракитиных провела несколько недель в {280} Италии. В 1937 году состоялась долгожданная поездка в Париж. Были встречи с друзьями, масса художественных впечатлений.

Но здесь Ракитиных постигло горе, от которого они уже не смогли оправиться всю жизнь. Вместе с родителями в Париж поехал и их двадцатилетний сын Никита, попавший в белградской гимназии под влияние коммунистов. Движимый самыми благородными побуждениями, молодой человек нелегально перешел границу и присоединился к интербригадовцам в Испании. Впоследствии стало известно, что после поражения республиканцев Никита, как и многие другие интербригадовцы, уехал (или был вывезен) в Советский Союз.

Не получая от него вестей, Юрий Львович долго считал, что сын решил не общаться с отцом-эмигрантом. Лишь много позже, после второй мировой войны, в годы конфликта между Сталиным и Тито, когда в югославской печати стали появляться разоблачительные материалы о гибели в СССР зарубежных коммунистов, Ракитин понял, что сына давно нет в живых. Усилилась его неврастения, обострявшаяся каждый раз, когда нужно было заполнять анкеты.

Записи о том, каким был Ракитин в годы работы в Белграде, оставил Мата Милошевич: «Казавшийся старше своих лет, с несколько клоунским лицом, он двигался неуклюже, ходил вечно небритым, с пальцами желтыми от никотина, со следами порезов от бритья, в неопрятном костюме, усыпанном табачным пеплом… Впрочем, бывали дни, когда Юрий Львович появлялся на репетиции в отглаженном костюме, в вычищенных ботинках, бодрый, внутренне подтянутый… На генеральных репетициях он буйствовал, но порой сидел за режиссерским столиком апатичный, утомленный и несчастный… Любили его немногие… А между тем он легко и очень близко сходился с людьми, от которых не зависел, которых не опасался и к которым испытывал расположение. В обществе Ракитин бывал весел, не прочь был съязвить на чужой счет, но не обижался, когда ему отвечали тем же. Поскольку он обожал рассказывать и разыгрывать про окружающих разные смешные сюжеты, многие считали его зловредным человеком. И напрасно. Я уверен, что никакой злобы к людям в нем не было.

Когда Юрий Львович чувствовал себя хорошо, он бывал обаятельным, предупредительным, бодрым, он излучал внутреннее веселье и человеческое тепло… Нам казалось, что мы хорошо его знаем, но в жизнь его вне театра никто не мог проникнуть»[[582]](#endnote-576).

{281} «Его хрупкая, но в то же время взрывчатая натура ускользала от вас… — вторит Милошевичу актриса Мирьяна Коджич, одна из тех, кто застал Ракитина в последний период его деятельности в Нови Саде. — При высоком росте у него были неестественно длинные руки, чуть ли не до колен. Нередко, прервав на полуслове [репетицию], он начинал с пренебрежением говорить об этих уродливых руках или о своем гадком, курносом, маленьком носе… Большие уши, нескладно посаженная голова и, наконец, ноги, кривые в коленках, непослушные… Он был некрасив и все время помнил об этом, не переставая остроумно подшучивать над собой»[[583]](#endnote-577).

Естественно, далеко не всем нравился этот «капустнический» стиль, эти попытки театрализации жизни за кулисами театра, скорее всего облегчавшие Ракитину переход к работе на сцене. Но тем не менее после нескольких лет замалчивания его постановок театральный обозреватель Душан Крунич, немалый авторитет, выступил с резкой статьей в адрес театральной критики и дирекции Белградского театра, называя их поведение «просто позорным».

Утверждая, что Ракитину наряду с М. Исаиловичем принадлежит заслуга решительной модернизации сербского театра, критик напомнил, что лучшие спектакли русского режиссера — «“Ревизор”, “Двенадцатая ночь”, “Сон в летнюю ночь”, “Смерть Тентажиля” и многие другие — всегда были настоящим праздником театра, они несли отпечаток вдохновения, присущего подлинным художникам»[[584]](#endnote-578).

В конце 30‑х годов Ракитин поставил «Дикую утку» Ибсена, обратился к В. Гюго («Рюи Блаз»), Э. Скрибу («Стакан воды») и сделал достоянием сербской сцены интересную пьесу национального автора Т. Манойловича «Зачарованный король», где главную роль Людвига Баварского сыграл М. Живанович. Живанович блеснул и в спектакле «Лес», которым был отмечен двадцатилетний юбилей прихода Ю. Ракитина в Белградский Национальный театр. Он, как уже говорилось, сыграл Геннадия Несчастливцева.

Ракитин высоко ценил актера Живановича и опасался, что провинциальная среда может его погубить. Согласно воспоминаниям М. Коджич, которой режиссер доверял как своему младшему другу и талантливой ученице (в Нови Саде ей были доверены роли Ларисы в «Бесприданнице» и Шарлотты в «Вишневом саде»), Ракитин считал, что Живановичу надо ехать в Россию, чтобы {282} избавиться от повседневной театральной рутины: «Он должен играть особенные роли, которые ему позволят углубить свои эмоции, открыть неизвестное и тайное, что встречается так редко, только у великих актеров. Большие актеры редки, о них надо заботиться»[[585]](#endnote-579).

Годы войны были отмечены для Ракитина болезнью, утратой многих друзей и крайней бедностью, почти нищетой.

В послевоенные годы директором Национального театра стал критик Велибор Глигорич, которого Ракитин в кулуарах называл своим «врагом № 1». Поводом для гонений послужило то, что буквально умиравший от голода в конце войны Ракитин согласился поставить при коллаборационистах «Романтиков» Э. Ростана. Ракитин был лишен югославского паспорта, внезапно отстранен от спектакля «На всякого мудреца довольно простоты» и отправлен в глубокую провинцию.

На счастье, в Нови Саде, где работала старейшая в Сербии драматическая труппа и где собралось много талантливой молодежи, нужен был режиссер-педагог с большим опытом. У секретаря партийной организации Автономного края Воеводина Добривое Видича (он позже довольно долго работал послом Югославии в Советском Союзе) оказалось достаточно здравого смысла, чтобы одобрить идею профессионалов о приглашении Ракитина постоянным режиссером в Сербский Национальный театр г. Нови Сад, а потом и ведущим преподавателем вновь организованного театрального училища.

Шестидесятилетний Маэстро (так почтительно именовали Ракитина в Нови Саде) еще раз начал все сначала в своей театральной карьере. Правда, его приняли с искренним уважением и желанием перенять его опыт.

Язвительный характер Юрия Львовича не изменился. До сих пор бытует анекдот о том, как во время вечерней прогулки он заметил, указывая на крышу правительственного здания, украшенную рубиновой пятиконечной звездой: «Вот, смотрите, всю жизнь я бежал от этой красной звезды и все-таки она меня настигла».

На репетиции спектакля «Волки и овцы», объясняя молодому актеру, каким неприятным должен быть его персонаж, старый режиссер сказал, что надо быть «мерзким, как коммунистический министр», намекая на молодого чиновника из Белграда, приезжавшего в театр с инспекцией и поучавшего всех и каждого, как делать театр.

{283} Первые спектакли в Нови Саде стали повторением излюбленного ракитинского комедийного репертуара: «Ревизор», «Тартюф», «Мещанин во дворянстве» с простоватым, но обаятельным Журденом — Б. Татичем, «Медведь», «Предложение», «Свадьба» А. Чехова.

«Тартюф», красочное театральное зрелище, с восторгом принятое в Нови Саде, на гастролях в Белграде был заклеймен официальными критиками В. Глигоричем и Э. Финци как проявление «буржуазного формализма».

Между тем в столичных кругах много рассуждали о реализме, о системе Станиславского, порой наивно и попросту безграмотно, так как работы Станиславского на сербский язык еще не были переведены. Ракитин счел себя обязанным, как человек, работавший с Константином Сергеевичем и не раз выступавший в печати с воспоминаниями о нем, изложить свое понимание метода работы с актером, применявшегося в Художественном театре.

В 1950 году в журнале «Наша сцена» была опубликована его статья «Приближать актера к роли или же роль к актеру»[[586]](#endnote-580), осторожно поданная редакцией как «дискуссионная». Суммируя не только свои познания, но и практический опыт, режиссер утверждал, что в работе над ролью следует исходить из потенциальных возможностей актера, угадать и раскрыть которые — задача постановщика спектакля. Ракитин высказался против попыток «ломать» личность актера, насиловать его психофизический аппарат.

В духе этих положений и проходила работа над последними спектаклями Юрия Львовича в Нови Саде: «Бесприданница» А. Островского (1948) и «Вишневый сад» А. Чехова (1950). Оба спектакля стали своеобразной ностальгической данью молодости Ракитина, театральному Петербургу и театральной Москве, а самое главное — все возраставшей с годами тоске по России.

Еще в 1940 году он писал в дневнике: «Так любить Россию, *реально*, как я любил — это особая способность и благодать, которая теперь перешла в такое же особое наказание»[[587]](#endnote-581).

Работу над «Бесприданницей» сопровождали рассказы молодым актерам о России, о русском театре. Ракитин помогал одаренным М. Коджич (Лариса) и С. Симичу (Карандышев) шлифовать мельчайшие нюансы их сценического поведения, взбирался на сцену, чтобы показать С. Йовановичу, как должен держаться Паратов. Объясняя М. Коджич, что она должна, слушая Карандышева, рассеянно чертить зонтиком по песку, он напевал романс {284} «Он говорил мне…», со слезами на глазах вспоминая Комиссаржевскую в роли Ларисы…

Успеху спектакля способствовали декорации Миленко Шербана — одного из лучших югославских сценографов, чьи работы Югославский драматический театр потом не раз привозил на гастроли в Москву, показывал в сезонах Театра Наций (Париж).

Тщательно подошел Ракитин к изготовлению костюмов. Здесь прекрасной помощницей оказалась жена М. Шербана — Соня. М. Коджич вспоминает, как задумывался туалет Ларисы: платья должны были быть изящными и чуть вызывающими. О том же говорят и сохранившиеся эскизы костюмов.

Впервые за все время режиссерской работы в эмиграции встречаются прямые указания на период читки и застольных репетиций, причем весьма длительных. «Читали снова III акт, после — в первый раз — IV. Было трудно объяснить актерам все нюансы и все немое действие, полное такого огромного значения, полное такой внутренней музыки, которую, вероятно, не ощущал и сам Чехов в той мере, в какой она сейчас открывается нам, русским того самого времени, пережившим все последствия расставания с Вишневым садом этих уже давно погибших людей, наших современников»[[588]](#endnote-582), — записывает Ракитин в дневнике 15 марта 1950 года во время репетиций «Вишневого сада».

Вот некоторые примеры режиссерского анализа «Вишневого сада», записанные М. Коджич: «Чехов — писатель, который не терпит ни банальности, ни слепого следования тексту. Он не в словах, а в подтексте, в тех отзвуках, которые слова рождают в пространстве между людьми и между вещами… Люди, которых описывает Чехов, всегда одиноки. Они всегда среди людей, в обществе, но при том одиноки… Это убийственное одиночество должно быть включено в жизнь окружающих, в атмосферу, в декорации, в реквизит, потому что здесь нет скрытых трагедий, все они вместе, они все приезжают в имение, потом уезжают, и каждый из них лелеет свою мечту, которая давно уже неосуществима»[[589]](#endnote-583).

Новисадские театралы до сих пор вспоминают экзальтированную и очень убедительную Раневскую Любицы Раваси, шумливого Гаева — Л. Иличича, одного из старейших актеров Лазаревича в роли Фирса, который двигался и жил, как бы во сне. Серьезные размышления вызывали у Ракитина образы Ани — нежной, эмоциональной Р. Ульмански, и Пети Трофимова, роль которого он поручил одному из своих любимцев С. Шалаичу. Аню и Петю {285} режиссер хотел сделать созвучными современности. Трофимов получился чистым юношей, искренне верящим в революционные идеи, готовым пожертвовать собой, но лишенным фанатизма. Это скорее поэт, чем революционер, человек очень совестливый.

Интересной и неожиданной стала Шарлотта М. Коджич. Экстравагантная, ироничная по отношению к себе самой, она в то же время была искренней и внутренне примирившейся со своей судьбой. «Многие удивлялись, как это мне удается показывать свои трюки и даже вести на поводке живую борзую собаку, не портя текст, не нарушая атмосферы»[[590]](#endnote-584), — вспоминает актриса.

Д. Джуркович называет ракитинский спектакль «вызовом, брошенным тогдашнему пониманию литературного театра как иллюстрации жизни»[[591]](#endnote-585). Поэтичность и многозначность атмосферы, прихотливые ритмы, «контрасты ясного и неясного, яви и сна, трагического и комического, то нежелание видеть правду, то абсолютное ее осознание»[[592]](#endnote-586), как пишет М. Коджич, напоминали первые символистские постановки Ракитина после приезда из России — «Шесть персонажей в поисках автора» Л. Пиранделло и «Не убий» Л. Андреева.

По общему мнению, этот «Вишневый сад» был лучшим чеховским спектаклем с тех пор, как в Белграде побывала «качаловская группа» артистов Художественного театра.

Ракитин словно осуществил свой давний замысел, едва намеченный им в упоминавшейся рукописи (1909), посвященной К. С. Станиславскому. Отмечая «какое-то внутреннее родство» между комедиями Тургенева и пьесами Чехова, молодой автор записал, переходя к теме «Вишневого сада»: «… очароваться им, бережно, любовно наклониться к нему и подслушать тишину умерших комнат — вот ближайшая задача наших дней, когда создается новый, неведомый строй жизни, где нет места Ракитиным и Гаевым, Ислаевым и Раневским, и где на смену поэтической грусти Вишневого сада и тургеневской деревни выковывается новая поэзия, еще неясная нам, людям, тысячью нежных нитей связанным со старой дворянской Русью»[[593]](#endnote-587).

Вскоре после этого спектакля Юрий Львович Ракитин скончался. «Вишневый сад» историки театра считают его лебединой песней. На его могиле в Нови Саде посажены вишневые деревца.

1. {11} Театр в карикатурах М., 1913. № 1. С. 14.

   Журнал выходил в Москве в 1913 и 1914 годах и, как писали его создатели, был «посвящен серьезным материалам о театре, а равным образом злой сатире, шаржам, пародиям» и т. д. Последовательно публикуя материалы, связанные с {12} футуристическим движением тех лет, журнал представлял как едкие высказывания К. А. Варламова о футуристах, так и ставшее ныне хрестоматийным стихотворение В. Маяковского «Скрипка и немножечко нервно». Публикуя тексты проекта в рубрике «Гримасы в искусстве», редакторы журнала были по-своему правы. Когда под этой рубрикой были опубликованы фотографии «нового футуристического грима», подпись воспринималась буквально. [↑](#endnote-ref-2)
2. Этот редакционный текст не был подписан. Предположительно его автором был главный редактор журнала Евг. Иванов. Он последовательно освещал все новости, связанные с футуристами. К тому же разворот, на котором опубликован проект, довольно изобретально оформлен. На с. 14 рядом с текстом два изображения. На одном — «Дама в шляпе», «футуристическая картина Натальи Гончаровой» (на картине ноты изображают музыку улицы — уличный шум). На другом — сама «Наталья Гончарова. Снимок сделан специально для журнала “Театр в карикатурах” фотографом на улице». Совмещая изображение дамы на картине, все в «лучах» и метаморфозах, и бытовую фотографию Натальи Гончаровой в шляпке с перьями, публикаторы в очередной раз добились иронического снижения футуристического пафоса. [↑](#endnote-ref-3)
3. Поскольку «проэкт» не был воплощен, нет никакой возможности говорить о том, как реально мог бы использоваться один из самых древних театральных принципов — принцип симультанности действия. Позднее в театральной практике этот принцип был использован Мейерхольдом при постановке пьесы «Земля дыбом», когда действие перемещалось со сцены в зал. В наши времена этот прием стал общедоступным, наиболее полно он был отработан Ежи Гротовским в его спектакле «Апокалипсис». [↑](#endnote-ref-4)
4. Превращение зрителя из пассивного созерцателя в активного участника действия у лучистое предвосхищает более позднюю практику хэппенингов и акций, столь распространенную в европейском и американском экспериментальном театре 60 – 70‑х годов. [↑](#endnote-ref-5)
5. Поскольку текст пьесы неизвестен и не ясно, был ли вообще написан, остается предположить, что он должен быть похож на все сочинения поэта Лотова, о котором на с. 14 этого же номера журнала было сказано: «Антон Лотов является поэтом из числа самоновейших». Приведенные там же тексты являются образцом звукописи. Заявка же на выход «за пределы языка мыслей» вполне в русле как футуристических «заумных», так и тех сюрреалистических экспериментов с языком, в результате которых литература ХХ века свободно обращается с образами подсознательного. Именно «за пределами языка мыслей» написаны пьесы Жарри, Хармса, Жене, Кольтеса. [↑](#endnote-ref-6)
6. Театр в карикатурах. М., 1913. № 4. С. 8 – 9.

   Тема и образы улицы являются для футуристов истинным источником вдохновения. Об этом написано много искусствоведческих статей. В данном случае важно, что Ларионов обращается к теме жизни улицы в театре, как бы готовясь к тому периоду своего искусства, который будет назван периодом «вывесок», но в живописи, а значит, и в декорации, «следуя за лубком и вывеской, Ларионов никогда не переходил ту грань, за которой начинается стилизация» (*Ковтун Е*. Русская футуристическая книга. М., 1989. С. 113). [↑](#endnote-ref-7)
7. {13} «Принцип реального разделения сцены» своеобразным образом предвосхищает «принцип монтажа», который в кино был разработан Эйзенштейном, в театре последовательно воплощен в наиболее значительных в экспериментальном плане спектаклях Мейерхольда. В авангардной театральной практике его использовали обэриуты. Их спектакль «Елизавета Бам», сыгранный в 1928 году в Ленинграде, состоял из 16 «кусков», каждый из которых имел название. [↑](#endnote-ref-8)
8. Провозглашаемая в проекте поэтическая интерпретация «уличных» мотивов у Ларионова и Гончаровой нашла развернутое воплощение в живописных работах начала 1910‑х годов и позднее — в декорационном оформлении дягилевских балетов. «Полагаясь на свое знание и любовь к таким видам народного искусства, как лубок, крестьянская игрушка и икона, Гончарова и Ларионов неожиданно превратили русскую сцену в искрящуюся буффонаду. … Они вернули современной сцене энергию фарса, абсурда и “фривольности”» (Художники русского театра. 1880 – 1930. Текст Джона Боулта. М., 1990. С. 26). [↑](#endnote-ref-9)
9. Желание выявить истинный смысл предметов и форм составляет пафос всего нового искусства. Интенция всех художественных поисков в ХХ веке одна: «Искусство должно не дублировать реальность, а выявлять скрытые в недрах докультурной памяти изначальные геометрические формы» (*Гройс Б*. Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» // Новый мир. М., 1990. № 11. С. 68). Поэтому для Ларионова, как, например, и для обэриутов, естественным в театральном поиске является стремление выявить чистый «театральный продукт» путем последовательного, в данном случае — через изобретальность, очищения от ложного психологизма. [↑](#endnote-ref-10)
10. Театр в карикатурах. М., 1914. № 1. С. 19.

    Данный текст никак конкретно не связан с театральными поисками Ларионова и футуристов. Журнал «Театр в карикатурах», как бы предчувствуя близящиеся трагические события, ознаменовал выход в свет первого номера за 1914 год самыми разнообразными шутками, эпиграммами и интервью. В частности, публикация этого текста сопровождается рисунком Ларионова и является лишь очередным подтверждением «верности футуристов самим себе». [↑](#endnote-ref-11)
11. {41} ГЦТМ. Ф. 96 (Евреинов). Д. 192.155. [↑](#endnote-ref-12)
12. *Евреинов Н*. Как я стал куплетистом // Зритель. 1918. № 44. 27 – 28 окт. С. 6 – 7. [↑](#endnote-ref-13)
13. Хроника // Мельпомена. 1918. № 23. 7 сент. С. 15. [↑](#endnote-ref-14)
14. *Астахов Леонид*. Вечер парадоксов // Мельпомена. 1918. № 24. 14 сент. С. 11 – 12. [↑](#endnote-ref-15)
15. *Висмонт Виктор*. «Театр и эшафот»: Лекция Н. Н. Евреинова // Фигаро. 1918. № 15. 14 (1) сент. С. 9 – 10. [↑](#endnote-ref-16)
16. Там же. С. 10. [↑](#endnote-ref-17)
17. В Южном театральном агентстве // Мельпомена. 1918. № 26. 28 сент. С. 15. [↑](#endnote-ref-18)
18. Хроника // Мельпомена. 1918. № 25. 21 сент. С. 17. [↑](#endnote-ref-19)
19. *Г. С*. Наши беседы // Зритель. 1918. № 37. 19 окт. С. 4. [↑](#endnote-ref-20)
20. *Марголин С*. Фрагменты («Театр и эшафот» — лекция Н. Н. Евреинова) // Театральная жизнь. 1918. № 31. 3 ноября. С. 11 – 12. [↑](#endnote-ref-21)
21. Хроника // Зритель. 1918. № 67. 26 ноября. С. 9. [↑](#endnote-ref-22)
22. Хроника // Зритель. 1918. № 77. 10 дек. С. 7. [↑](#endnote-ref-23)
23. Театр и музыка // Волна. 1918. № 50. 19 дек. С. 4. [↑](#endnote-ref-24)
24. Театральная жизнь // Мельпомена. 1919. № 42. 18 янв. С. 1. [↑](#endnote-ref-25)
25. Хроника // Бирюч Петроградских Государственных театров. 1918. № 4. 24 – 30 ноября. [↑](#endnote-ref-26)
26. Театр и эшафот: Материалы, вырезки, заметки // ГЦТМ. Ф. 97 (Евреинов). Д. 192.162. [↑](#endnote-ref-27)
27. Работники искусства на Юге // Жизнь искусства. 1920. № 533. 18 авг. С. 1. [↑](#endnote-ref-28)
28. Письмо Н. И. Бутовской Н. Н. Евреинову. 8 апреля 1925. Париж — Варшава // РГАЛИ. Ф. 982 (Евреинов). Оп. 2. Ед. хр. 59. Л. 3 об. [↑](#endnote-ref-29)
29. Хроника // Слово. 1920. № 194. 27 авг. [↑](#endnote-ref-30)
30. *Булгаков М. А*. Записки на манжетах. Сквозной ветер // М. А. Булгаков. Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 482 – 483. [↑](#endnote-ref-31)
31. Н. Н. Евреинов. (К его возвращению в Петербург) // Жизнь искусства. 1920. № 550. 9 сент. С. 1. [↑](#endnote-ref-32)
32. Высланные из России // Последние новости. Париж, 1922. № 797. 24 ноября. С. 2. [↑](#endnote-ref-33)
33. Театр и жизнь. Берлин. 1922. № 12 – 13. Июль – август. С. 13. [↑](#endnote-ref-34)
34. Стихотворение Н. С. Гумилева «Театр», статьи и очерки, собранные Н. Н. Евреиновым для работы над лекцией «Театр и эшафот». 1910‑е, 1927 – 1946. 100 л. // РГАЛИ. Ф. 982 (Евреинов). Оп. 1. Ед. хр. 302. [↑](#endnote-ref-35)
35. Статьи и очерки, собранные Н. Н. Евреиновым для работы над исследованиями «Театр в жизни», «Театр и эшафот». 1928 – 1944. 66 л. // РГАЛИ. Ф. 982 (Евреинов). Оп. 1. Ед. хр. 302. [↑](#endnote-ref-36)
36. *Евреинов Н. Н*. Театр и эшафот: Лекция и материалы к ней. Автограф и машинопись // РГАЛИ. Ф. 982 (Евреинов). Оп. 1. Ед. хр. 53. [↑](#endnote-ref-37)
37. {42} Ср.: «Отделение I — Жертвенное животное в центре обрядовых игр. Козел как косвенный виновник возникновения драмы. Театр у древних греков и славян (Фольклор Белоруссии). Повешенный на кресте как герой древневавилонских мистерий. Ребенок — ухарь — палач (психология детских игр). Эшафотная изюминка в драматических играх нашей деревни. Отделение II — Разбор народных пьес: “Царь Максемьян”, “Разбойники” (“Лодка”), “Барин”, “Конь и коневал” в плане аналогии подмостков театра и эшафота. Дикари и основы дикарского театра. Айну и вогулы. Кроваво-эшафотное происхождение искусств, синтезируемых театров. Остов театра и эшафот тождественны. Вечная тема любви и смерти. Выводы» // ГЦТМ. Ф. 97 (Евреинов). Д. 192.162. [↑](#endnote-ref-38)
38. *Эйзенштейн С*. Избр. произведения: В 6 т. М., 1966. Т. 4. С. 562. [↑](#endnote-ref-39)
39. Народные дома — культурно-просветительные учреждения клубного типа в дореволюционной России. Первые Народные дома были созданы в начале 1880‑х годов при поддержке правительства на средства городского самоуправления, земств и частных лиц. Находились в основном в ведении Петербургского попечительства о народной трезвости. При Народных домах имелись библиотека-читальня, чайная и зал для спектаклей и лекций, при некоторых — воскресные школы. В начале ХХ века в Петербурге было около двадцати Народных домов. Театральные деятели стремились пропагандировать здесь классический репертуар, привлекая известных актеров. Тем не менее спектакли не выходили за рамки «низового зрелища». [↑](#endnote-ref-40)
40. «Луперкалий *(лат)*. — празднество в Древнем Риме в честь Луперка, защитника пастухов и стад (15 февраля), введенное, по преданию, еще Ромулом. Во время Луперкалий приносились жертвы (козлы и козы) с соблюдением особого ритуала: ко лбу стоявших у алтаря двух юношей жрецы прикасались окровавленным жертвенным ножом и затем стирали пятна крови шерстью, вымоченной в молоке. После этого жрецы-луперки из шкур закланных на алтаре животных вырезали ремни и в передниках, сделанных из шкур, выскакивали из храма (Луперкала) и обегали кругом Палатинский холм, нанося встречным удары ремнями. Замужние женщины охотно позволяли себя стегать, веря, что это исцеляет от бесплодия. Ремни луперков назывались “фебруа”, отсюда “фебруарий” — месяц февраль. Луперкалий праздновались на протяжении сотен лет. Культ Луперка пришел в упадок во времена гражданских войн, был восстановлен Августом» // Мифологический словарь. М.; Л., 1961. С. 131. [↑](#endnote-ref-41)
41. «Иом-Киппур (букв, “день прощения” — термин средневековой раввинистической литературы; в Пятикнижии и Талмуде — иом ха-киппурим; русское название День искупления, Судный день), в еврейской традиции — самый важный из праздников, день поста, покаяния и отпущения грехов. Отмечается в десятый день месяца тишрей и является знаменательным завершением десяти дней покаяния. Библия только этот праздник называет “субботой покоя” (Лев. 16 : 31; 23 : 32), предписывает в Иом-Киппур “никакой работы не делать” (Чис. 29 : 7) и “изнурять душу” (т. е. поститься; ср. Ис. 58 : 3; Пс. 35 : 13 и др.), т. к. “это день искупления перед Господом” (Лев. 23 : 27 – 32) Всю службу в Иом-Киппур вел только первосвященник, совершая обряд жертвоприношения, как обычные, так и для очищения скинии (позднее — Храма), Святая святых, жертвенника и священной {43} утвари, а также во искупление грехов и собств. семьи, сословия кохенов и всего народа (Лев. 16 : 6 – 16, 32 – 33). Он же возглашал всеобщее покаяние над козлом отпущения (Азазел) перед уводом его в пустыню, где согласно Мишне (Иома 6 : 6), козла низвергали с крутой скалы» // Краткая еврейская энциклопедия. В 7 т. Иерусалим, 1986. Т. 3 С. 758 – 759. Парадоксальное и далеко идущее толкование обряда козлоотпущения Н. Н. Евреинов развернул в книге «Азазел и Дионис. О происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов» (Л., 1924). [↑](#endnote-ref-42)
42. Академическая наука также связывает Авсеня с «началом весеннего цикла … и плодородием», но считает атрибутом божества — коня. См.: *Топоров В., Иванов Вяч*. Авсень // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 29. [↑](#endnote-ref-43)
43. Опубликованы: *Евреинов Н. Н*. Зачатки трагедии в Древней Руси. Компендиум подготовляемой к печати работы «Ряженая коза и начало древнерусской трагедии» // Жизнь искусства. 1921. № 697 – 699. 19 – 22 марта. С. 1; а также: *Евреинов Н. Н*. Зачатки трагедии в Древней Руси. Пг., 1921. [↑](#endnote-ref-44)
44. К 1000‑му году, как известно, в западной Европе напряженно ждали светопредставления. [↑](#footnote-ref-2)
45. Праздник «Цветоношения» как менее интересный в «эшафотном» отношении со временем совершенно исчезает из церковного репертуара, сохранившись у нас лишь в домашней форме хлестания вербой с приговором «верба хлест бей до слез», «не я бью — верба бьет» и т. п. [↑](#footnote-ref-3)
46. О драматических элементах церковной службы и о роли театральности, как могучего фактора в истории религии см. в моих книгах «Театр как таковой» (стр. 60 и 61) и «Театр для себя» (ч. 1, стр. 18 – 20). [↑](#footnote-ref-4)
47. Поучительно отметить, что в области самочинного дилетантизма героями религиозной драмы вне храма являлись в свое время и являются еще поныне в глазах толпы 1) христианской — флагелланты и великие постники в веригах и власянице, 2) мусульманской — вертящиеся и самоистязующие дервиши, 3) еврейской — биющие себя в перси, 4) браминской — укротители плоти через пытки, вроде сидения на гвоздях и т. п. [↑](#footnote-ref-5)
48. «… которые очень часто — констатирует Г. Винклер — изображаются в виде двух коз или газелей». [↑](#footnote-ref-6)
49. *Випклер Гуго*. Духовная культура Вавилона в ее отношении к культурному развитию человечества / Пер. с нем. А. Эфроса. М., [1914]. С. 132. [↑](#endnote-ref-45)
50. Там же. [↑](#endnote-ref-46)
51. Там же. С. 194. [↑](#endnote-ref-47)
52. Там же. С. 197. [↑](#endnote-ref-48)
53. Там же. [↑](#endnote-ref-49)
54. *Толстой Л. Н*. Собр. соч.: В 22 т. М., 1983. т. XIV. С. 376 – 377. [↑](#endnote-ref-50)
55. «*Jeu de mains-jeu de vilains*» (фр.). — «Пускать в ход руки — признак невоспитанности». Буквально: «Игра рук — игра плебеев». Французская поговорка, по смыслу близкая русскому «Рукам воли не давай». [↑](#endnote-ref-51)
56. Записи этих пьес (со всевозможными вариантами) разбросаны по разным этнографическим сборникам; собраны же вкупе Н. Е. Онучковым в его книге «Северные народные драмы». СПб., 1911, которая сейчас лежит передо мною. [↑](#footnote-ref-7)
57. *Онучков Н. Е*. Северные народные драмы. Спб., 1911. С. 18. [↑](#endnote-ref-52)
58. Там же. С. 62. [↑](#endnote-ref-53)
59. Там же. С. 24 – 25. [↑](#endnote-ref-54)
60. Чувствительный заход Евреинова насчет больного старика, которого лечат саблей, не находит подтверждения в тексте народной драмы, где приведенный эпизод завершается следующей репликой: «Нет, Патрикей, видно его не обманешь», то есть старики вовсе не «болеют», а пытаются «дурить» Доктора. [↑](#endnote-ref-55)
61. *Онучков Н. Е*. Северные народные драмы. С. 89. [↑](#endnote-ref-56)
62. Там же. С. 105. [↑](#endnote-ref-57)
63. Там же. С. 118 – 119. [↑](#endnote-ref-58)
64. Там же. С. 123. [↑](#endnote-ref-59)
65. Там же. С. 114. [↑](#endnote-ref-60)
66. Там же. С. 115. [↑](#endnote-ref-61)
67. Внимательный слушатель, разумеется, легко усмотрит здесь даже в мелочах зачатки подлинного театра, как то смахивание с глаз предполагаемых слез, яркий драматический символ «чистого сердцем», закуренная трубка в пасти медведя и пр. [↑](#footnote-ref-8)
68. *Толстой Л. Н*. Собр. соч. Т. XV. С. 163. [↑](#endnote-ref-62)
69. «Бабушка». Рассказ из воспоминаний С. Н. Шубинского. Сборник «Нивы». Ежемесячное бесплатное приложение к журналу «Нива». 1893. № 2. Февраль. С. 313. [↑](#endnote-ref-63)
70. *Винклер Гуго*. Духовная культура Вавилона… С. 130 – 131. [↑](#endnote-ref-64)
71. «*Von den Weidenbüschen am Bach schnitten wir Ruten und machten aus ihnen Pfeifen*» (нем.) — Из лозы у ручья мы срезаем прутья и делаем из них дудочки. [↑](#endnote-ref-65)
72. {44} *… «plus ça change, — plus c’est la même chose»*, (фр.) — Чем больше это меняется, тем больше это остается тем же. [↑](#endnote-ref-66)
73. *Шиллер Ф*. Полн. собр. соч.: В 3 т. Спб., 1884. Т. 3. С. 368. [↑](#endnote-ref-67)
74. {74} *Арго А. М*. Своими глазами. М., 1965. С. 70. [↑](#endnote-ref-68)
75. *Марков П. А*. О театре: В 4 т. М., 1976. Т. 3. С. 60. [↑](#endnote-ref-69)
76. *Алексеев А. Г*. Серьезное и смешное. М., 1967. С. 87. [↑](#endnote-ref-70)
77. *Е. Уварова*. Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917 – 1945). М., 1983. С. 65. [↑](#endnote-ref-71)
78. Театр и искусство. 1917. № 40. С 690 – 691.

    Статья явно представляет собой автореферат какого-то академического сочинения Фореггера. Мало оригинальные рассуждения автора развиваются здесь в плоскости актуальных для начала века поисков новых взаимоотношений между сценой и зрительным залом. Фореггер солидаризуется с тогдашними опытами Таирова, {75} для которого важно было подчеркнуть разделенность этих сфер театрального универсума, в то же время очевидно не принимая иллюзионистской концепции «четвертой стены», каковой была рама портала в спектаклях МХТ. Стремление Мейерхольда к объединению сцены и зала в целостное игровое пространство также находит в молодом авторе своего противника. [↑](#endnote-ref-72)
79. Речь идет о символистских концепциях «соборного театра». [↑](#endnote-ref-73)
80. А. Н. Веселовский (1838 – 1906) — литературовед. [↑](#endnote-ref-74)
81. Первоначало всего сущего, считал древнегреческий философ-диалектик Гераклит Эфесский (конец VI – начало V века до Р. Х.), — есть мировой огонь, из которого возникают все вещи путем сгущения, способные вновь — путем разрежения — обратиться в огонь. Он же высказал идею непрерывного изменения всего сущего. [↑](#endnote-ref-75)
82. Речь идет о законе, сформулированном Адольфом фон Хильдебрандом (1847 – 1921) — немецким скульптором и теоретиком в книге «Проблема формы в изобразительном искусстве» (1893). [↑](#endnote-ref-76)
83. *…trompe l’oeil’ей…* (фр.). — Изображений, создающих иллюзию реального объема. [↑](#endnote-ref-77)
84. *… memento* (лат.) — Помни. [↑](#endnote-ref-78)
85. *… «Primo Motore»* (итал., «перводвигатель»). — Боговдохновенная «радостная душа» творца искусства. [↑](#endnote-ref-79)
86. Театр и искусство. 1918. № 4 – 5. С. 58 – 59.

    Статья является отголоском долгой дискуссии по проблеме ритма в искусстве вообще и в театре в частности, инициированной князем С. М. Волконским — ярым пропагандистом учения Далькроза в России — в 1911 – 1915 годах. Позиции Фореггера, с которых написана статья, явно выдают его как внимательного читателя сочинений Волконского. [↑](#endnote-ref-80)
87. «*Toute mélodie est une série d’attitudes*» (фр.). — Вся мелодия есть серия поз. [↑](#endnote-ref-81)
88. Речь идет о французском эстетике Жане д’Удине, написавшем книгу «Искусство и жест». Книга была переведена и издана С. М. Волконским в 1911 году в Петербурге. Фореггер, проявляя очевидный снобизм, цитирует 9‑ю страницу русского издания, где эта фраза напечатана на обоих языках. [↑](#endnote-ref-82)
89. Имеется в виду древнегреческий миф о происхождении музыки из вздохов нимфы Сиринкс, которую Артемида превратила в речной тростник, дабы избавить от любовных домогательств Пана. Из шепчущих стеблей тростника Пан сделал свою свирель — так появился первый музыкальный инструмент. [↑](#endnote-ref-83)
90. *Иератический жест* (от греческого hieros — священный). — В данном случае — обрядовый, жест древнегреческих богослужений. [↑](#endnote-ref-84)
91. Речь идет о творении Иктина и Калликрата, опоясывающем храм Афины Парфенос, что расположен на Акрополе одноименного города в Греции. [↑](#endnote-ref-85)
92. Лука делла Робия (Лука делла Роббиа) — итальянский скульптор XV века. [↑](#endnote-ref-86)
93. Леон Баттиста Альберти (1404 – 1472) действительно рассуждал на эту тему в трактате «О статуе» (1435). [↑](#endnote-ref-87)
94. {76} Речь идет о знаменитой скульптуре Лоренцо Бернини (1598 – 1680) «Экстаз св. Терезы», 1644 – 1652. [↑](#endnote-ref-88)
95. Имеется в виду пирамида. [↑](#endnote-ref-89)
96. Здесь цитируется книга Франциска Ланга (1654 – 1725) «Рассуждение о сценической игре» (впервые издана в 1727 г.). [↑](#endnote-ref-90)
97. *…renaissance of the Greek ideal* (англ.). — Возрождение греческого идеала. [↑](#endnote-ref-91)
98. К сожалению, не удалось обнаружить, о какой танцовщице так называемой «пластической школы» идет речь. [↑](#endnote-ref-92)
99. Зрелища. 1922. № 1. С. 7.

    Статья представляет собой один из самых ярких манифестов Фореггера. Не трудно заметить, однако, что центральная тема этого сочинения — проблема агрессивного и целенаправленного воздействия на зрителя — есть одна из первейших тем искусства начала 20‑х годов. Мейерхольд и Эйзенштейн, Вахтангов и Таиров, выражая ее в иных, более «возвышенных» терминах, рассуждали, по сути дела, о том же. В манифесте Фореггера подкупает та откровенность, с которой он прозорливо не видит разницы между идеологическим и коммерческим заказом, уравнивая агитацию и рекламу. [↑](#endnote-ref-93)
100. Древнеримский публичный дом. [↑](#endnote-ref-94)
101. Быстрорастворимый бульон, выпускаемый фирмой «Магги». [↑](#endnote-ref-95)
102. Комиссия помощи голодающим действовала под председательством М. И. Калинина в 1921 – 22 годах и занималась сбором пожертвований в России и за границей. [↑](#endnote-ref-96)
103. Речь идет об английском короле Якове II Стюарте (1633 – 1701), который был низложен в ходе «Славной революции» 1688 – 1689 гг. [↑](#endnote-ref-97)
104. Оливер Кромвель (1599 – 1658) — лидер английской революции XVII века, казнившей пред-предыдущего Стюарта (Карла I). В силу этого обстоятельства его персона стала вновь популярна в дни «Славной революции». [↑](#endnote-ref-98)
105. Имеется в виду гимн Прекраснейшей Деве Марии, исполняемый во время торжественных процессий и Богослужений католической церкви. [↑](#endnote-ref-99)
106. Рекламные агенты, носящие на груди и спине по большому плакату, на которых изображены призывы к покупке того или иного товара. [↑](#endnote-ref-100)
107. Эрмитаж. 1922. № 6. С. 5 – 6; № 7. С. 6.

     В этом манифесте Фореггер впервые нашел свой собственный термин, определяющий внепсихологический театр. Балаган, цирк, трюк, монтаж аттракционов, эксцентризм и чаплинизм объединены им здесь под маркой мюзик-холла, действительно способного объять необъятное множество разных жанров и составить из них цельную программу. Умением организовывать переходы от одного номера к другому — будь то танец и частушка или политическая пародия и эквилибр — сам Фореггер обладал в высокой степени. Может, отсюда и проистекает его убежденность в той важной роли, которую играет мюзик-холл в деле обновления театрального искусства. [↑](#endnote-ref-101)
108. Вокзалы (от англ. Vauxhall) возникли в Англии в XVII веке как места общественных увеселений, а вовсе не в качестве станционных сооружений. [↑](#endnote-ref-102)
109. Имеется в виду стела, принадлежавшая представителю знаменитого рода Семпрониев — Гракхов. [↑](#endnote-ref-103)
110. {77} Речь идет о стольнике царя Алексея Михайловича Петре Потемкине, который в 1667 г. был послан с дипломатической миссией ко двору французского монарха. Оный Потемкин отличился в основном своими донесениями о нравах и обычаях, бытовавших в окружении Короля-Солнца. [↑](#endnote-ref-104)
111. Имеются в виду французские предшественники наших ярмарочных балаганов. [↑](#endnote-ref-105)
112. Речь идет о певце А. Н. Вертинском, авторе и исполнителе сатирических монологов Н. П. Смирнове-Сокольском и певице И. Я. Кремер. [↑](#endnote-ref-106)
113. Французский философ Анри Бергсон (1859 – 1941) в 1900 году написал книгу «Смех в жизни и на сцене», тут же появившуюся в русском переводе. [↑](#endnote-ref-107)
114. Имеются в виду великий французский мим Жан Батист Гаспар Дебюро и английские клоуны братья Томас, Джордж, Уильям, Альфред, Эдмонд и Фредерик Ганлон-Ли, гастролировавшие в середине XIX по всей Европе с пантомимами, полными «черного юмора». [↑](#endnote-ref-108)
115. Зрелища. 1922. № 3. С. 8 – 9. [↑](#endnote-ref-109)
116. Речь идет о совершенно непричастном к иконам командующем действовавшей в русско-японской войне армии генерале А. Н. Куропаткине. Вовсе не он, а Николай II с императрицей посещали солдат перед их отправкой на театр боевых действий и дарили им образа, которые должны были укрепить дух православного воинства. По этому поводу генерал М. И. Драгомиров пошутил, что «мы японцев хотим иконами закидать». [↑](#endnote-ref-110)
117. Зрелища. 1922. № 7. С. 10 – 11.

     Статья возвращает читателя к давнему (начала 1910‑х гг.) спору о месте и роли драматурга в театре. Но если тогда, например, Мейерхольд колебался от признания за драматургом импульса к созданию нового театра до призыва к писателям сочинять исключительно краткие сценарии для режиссеров, то к 1922 году проблема эта практически уже была вполне преодолена той свободой, с которой театр стал воспринимать драму лишь как предлог для создания спектакля. Возрождение интереса к старому спору обусловили обстоятельства дискуссии о «пролетарской», «революционной» и прочей драме, а также неприятие традиционной критикой свободного отношения режиссеров к классическому наследию. [↑](#endnote-ref-111)
118. Имеется в виду «не играй, как в академических театрах» — «аках». [↑](#endnote-ref-112)
119. *Ad use dramaturgiae* (лат.). — К пользе драматургии. [↑](#endnote-ref-113)
120. Французский ярмарочный фарсер XVII века. [↑](#endnote-ref-114)
121. Речь идет об актере и антрепренере С. Ф. Сабурове (1868 – 1929), который сам сочинял для своих предприятий «драмы» и «фарсы» «из жизни общества». [↑](#endnote-ref-115)
122. Зрелища. 1923. № 55. С. 4 – 6.

     Поразительная для автора и для эпохи статья уставшего от формальных новаций Фореггера. Вслед за ней А. Ардов опубликовал на страницах «Зрелищ» карикатуру «Фореггер борется с фореггеровщиной», на которой режиссер в доспехах и с мечом в подъятой длани обрушивался на змия, снабженного тою же самой Фореггеровой головой с неизменной трубкой в зубах. Так — задолго до появления «мейерхольдовщины» — был явлен ее прообраз. [↑](#endnote-ref-116)
123. {78} Имеется в виду спектакль «Мудрец» С. Третьякова (по мотивам комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты»), поставленный С. М. Эйзенштейном на арене Первого Пролеткульта в 1923 году. [↑](#endnote-ref-117)
124. Речь идет о спектакле А. Г. Алексеева «Авантюра» в кабаре «Кривой Джимми», в котором, кстати, — не взирая на его «буржуазность» — Фореггер часто ставил танцевальные номера. [↑](#endnote-ref-118)
125. Пирл Уайт (Перл Уайт) (1889 – 1938) — американская киноактриса, знаменитая по сериалу «Опасные приключения Полины» и другим фильмам, в которых ее предприимчивые героини отважно выходили из самых невероятных ситуаций. [↑](#endnote-ref-119)
126. Алексей Григорьевич Алексеев (Лифшиц) (1887 – 1974) — знаменитый конферансье и руководитель «Кривого Джимми». Его кабаре помещалось в том же подвале дома Нирензее, в котором ранее располагалась «Летучая мышь». В отличие от его тамошнего предшественника Никиты Балиева Алексеев был на эстраде подчеркнуто элегантен и любил, поблескивая моноклем, обсуждать облик и манеры современных знаменитостей. [↑](#endnote-ref-120)
127. Борис Самойлович Борисов (Гурович) (1873 – 1939) — премьер коршевского театра, выступавший на эстраде как исполнитель песен Беранже, куплетист, рассказчик и чтец. [↑](#endnote-ref-121)
128. *…«en vogue»* (фр.). — В моде. [↑](#endnote-ref-122)
129. *…ad libitum* (лат.). — Музыкальный термин, означающий «по собственному усмотрению». [↑](#endnote-ref-123)
130. Речь идет о знаменитом лозунге, провозглашенном А. В. Луначарским. [↑](#endnote-ref-124)
131. Рабочий и театр. 1926. № 4. С. 12 – 13.

     Статья представляет собой сжатый вариант материала, публиковавшегося автором в пяти журналах и одном сборнике. Видимо, так велико было желание Фореггера напомнить о себе в ситуации, когда Мастфора уже не существовало, а его руководитель окончательно перешел в балетмейстерский цех. Самое любопытное в статье, пожалуй, стремление автора поставить знак равенства (в смысле значимости для искусства театра) между своим «тефизтренажем» и биомеханикой, которая уже перестала красоваться на знамени ГосТИМа. [↑](#endnote-ref-125)
132. *…vade mecum* (лат.). — Дневник, расписание. [↑](#endnote-ref-126)
133. О чем помимо произведения Гольбейна идет речь — понять невозможно. Полагаю, это просто красивая фигура речи. [↑](#endnote-ref-127)
134. {108} Б. В. Алперс (1894 – 1974) — историк театра, критик, ученик В. Э. Мейерхольда. В начале 1921 г. вернулся в Петроград из Новороссийска, где жил с 1918 г. Назначен членом коллегии ПТО (Петроградского театрального отдела). [↑](#endnote-ref-128)
135. *Грипич А*. Театральная работа в массах // Жизнь искусства. 1921. № 746 – 748. 8 июня. С. 2. [↑](#endnote-ref-129)
136. *Грипич А*. Театр-студия // Жизнь искусства. 1921. № 776 – 779. 14 июля. С. 2. [↑](#endnote-ref-130)
137. *Алперс Б*. Районный театр // Жизнь искусства. 1921. № 755 – 757. 18 – 20 июня. С. 2. [↑](#endnote-ref-131)
138. В. Н. Соловьев (1887 – 1941) — режиссер, педагог, историк театра, критик. Вел занятия в студиях В. Э. Мейерхольда на Троицкой и Бородинской, преподавал на Курсах мастерства сценических постановок. Сотрудничал в журнале «Любовь к трем апельсинам», псевдоним — Вольдемар Люсциниус. [↑](#endnote-ref-132)
139. К. К. Тверской (Кузьмин-Караваев) (1890 – 1941?) — режиссер, актер, педагог, критик. Работал с В. Э. Мейерхольдом в Студии на Бородинской. [↑](#endnote-ref-133)
140. К. Н. Державин (1903 – 1956) — историк театра, драматург, режиссер, критик. Учился у В. Э. Мейерхольда на Курсах мастерства сценических постановок. В 1921 г. занимал должность секретаря ТЕО Наркомпроса. [↑](#endnote-ref-134)
141. В. В. Дмитриев (1900 – 1948) — театральный художник, живописец, педагог. Занимался у В. Э. Мейерхольда в Студии на Бородинской, окончил Курсы мастерства сценических постановок и Академию художеств (проф. К. С. Петров-Водкин). Первая театральная работа осуществлена в 1917 г. Оформил постановку пьесы Э. Верхарна «Зори» в Театре РСФСР‑1‑м (премьера 7.X.1920 г.), реж. В. Э. Мейерхольд. [↑](#endnote-ref-135)
142. {109} С. В. Приселков (1892 – 1959) — театральный художник, живописец, график. Закончил Курсы мастерства сценических постановок и Академию художеств (проф. К. С. Петров-Водкин). Возглавил кафедру графики Института им. И. Б. Репина. [↑](#endnote-ref-136)
143. Е. П. Якунина (1892 – 1964) — театральный художник. Окончила училище бар. А. Л. Штиглица и Курсы мастерства сценических постановок. Первая театральная работа осуществлена в 1919 г. [↑](#endnote-ref-137)
144. М. З. Левин (1896 – 1945) — художник театра и кино. В 1918 г. приехал в Петроград. В 1919 г. посещал Высшие художественные мастерские (Академия художеств; класс проф. Н. И. Альтмана) и Курсы мастерства сценических постановок. В театре работал с 1920 г. [↑](#endnote-ref-138)
145. Производственная программа Государственного Лиговского драматического театра // Жизнь искусства. 1921. № 809. 20 сент. С. 3. [↑](#endnote-ref-139)
146. Л. С. Мангуби (1890 – 1923) — художник театра. Занималась в училище бар. А. Л. Штиглица (класс проф. Н. А. Тырсы). Окончила Курсы мастерства сценических постановок. Работала в театре с 1921 г. Выполняла экспериментальные задания по сценографии Декоративного института. Наиболее значительная работа — оформление спектакля «Взятие Бастилии». [↑](#endnote-ref-140)
147. *Носков Н*. Драматические театры в Петербурге // Жизнь искусства. 1922. № 1 (824). 2 янв. С. 7. [↑](#endnote-ref-141)
148. Е. Б. Словцова (1900 – 1992) — художник театра и кино. Окончила Курсы мастерства сценических постановок и Высшие художественно-технические мастерские. Первая театральная работа осуществлена в 1920 г. [↑](#endnote-ref-142)
149. *Мовшенсон А*. Театр Новой драмы. «Смерть Тарелкина» // Жизнь искусства. 1922. № 47. 28 ноября. С. 5. [↑](#endnote-ref-143)
150. См.: *Пиотровский Адр*. Театральное учение Радлова // Жизнь искусства. 1922. № 27. 11 июня. С. 3.; То же в кн.: *Пиотровский А. И*. За советский театр. Л., 1925. С. 38 – 41. [↑](#endnote-ref-144)
151. Я. М. Гуминер — художник-конструктивист, последователь концепции производственного искусства. Член художественных объединений: «Коллектив ИЗО Лен. Пролеткульта» и «Объединение левых течений в искусстве». [↑](#endnote-ref-145)
152. *Радлов Сергей*. «Взятие Бастилии» (Лиговский районный театр) // Жизнь искусства. 1921. № 792 – 797. 2 – 7 авг. С. 1. [↑](#endnote-ref-146)
153. *М. К. (Михаил Кузмин)*. «Восстание ангелов» (Гос. театр Новой драмы) // Жизнь искусства. 1922. № 44. 5 ноября. С. 4. [↑](#endnote-ref-147)
154. Ю. И. Слонимский в своих воспоминаниях так описывает историю создания пьесы «Необыкновенные приключения Э.‑Т.‑А. Гофмана»: «Как-то среди бесхозных книг, сдаваемых в библиотеки, я обнаружил растрепанный том старинного журнала с новеллой В. Ирвинга “Необыкновенные приключения Э.‑Т.‑А. Гофмана”. Меня заинтересовали сцены революционного Парижа, переданные сгущенными красками. Они вызывали некоторые <…> ассоциации с тем, что окружало нас в годы гражданской войны. Я познакомил с новеллой Державина, он — Володю [Дмитриева. — *Е. С*.], и мы решили сделать инсценировку» — *Слонимский Ю*. Чудесное было рядом с нами. Л., 1984. С. 202 – 203. [↑](#endnote-ref-148)
155. {110} *Старк Э*. Необыкновенное приключение в театре // Жизнь искусства. 1922. № 50. 19 дек. С. 4. [↑](#endnote-ref-149)
156. Н. П. Яковлева (1897 – ?) — художник театра. Окончила Курсы мастерства сценических постановок и Академию художеств. Работала в театре с 1919 г. [↑](#endnote-ref-150)
157. Сведения А. Л. Грипича не точны. М. З. Левин ездил в Иерусалим до начала первой мировой войны. В августе 1915 г. был призван в армию, демобилизовался в 1922 г. Более подробные биографические сведения о Левине содержатся в статье Л. Овэс «Возвращение из прошлого» (см.: Театр. 1985. № 3. С. 144 – 145). [↑](#endnote-ref-151)
158. *Мовшенсон А*. Театр Новой драмы. «Смерть Тарелкина» // Жизнь искусства. 1922. № 47. 28 ноября. С. 5. [↑](#endnote-ref-152)
159. *Г. К*. «Смерть Тарелкина» // Музыка и театр. 1922. № 10. С. 3 – 4. [↑](#endnote-ref-153)
160. *Мовшенсон А*. «Падение Елены Лей» (Театр Новой драмы) // Жизнь искусства. 1923. № 14. 6 апр. С. 25 – 26. [↑](#endnote-ref-154)
161. *Канкарович Анатолий*. «Падение Елены Лей» (Премьера Театра Новой драмы) // Петроградская правда. 1923. № 75. 4 апр. С. 6. [↑](#endnote-ref-155)
162. *КаТэ*. «Te deum» на клаксоне, или Мистики на скэттинг-ринге, или Американская смена вех. Блокнот эксцентриков № 3 // Жизнь искусства. 1923. № 15. 17 апр. С. 15 – 16. [↑](#endnote-ref-156)
163. *Медведев Павел*. «Падение Елены Лей» Адр. Пиотровского в Театре Новой драмы // Записки Передвижного театра. 1923. № 57. 22 мая. С. 5 – 6. [↑](#endnote-ref-157)
164. Автор цитируемого текста Вал. Трахтенберг. (Еще о пьесе «Падение Елены Лей» // Красная газ. Веч. вып. 1923. № 77. 6 апр. С. 4.). [↑](#endnote-ref-158)
165. *Старк Э*. «Наследство Гарланда» (Театр Пролеткульта) // Красная газ. Веч. вып. 1924. № 12 (402). 15 янв. С. 3. [↑](#endnote-ref-159)
166. Цитируемый текст взят из статьи Мих. Слонимского. «Наследство Гарланда». (Театр Пролеткульта) (Жизнь искусства. 1924. № 4. 22 янв. С. 3.). [↑](#endnote-ref-160)
167. *Гурьев Г*. «Вопрос: разложение или случайность?» // Театр. 1924. № 4. (17). С. 7. [↑](#endnote-ref-161)
168. *Авлов Гр*. «Человек-масса» Толлера. Театр Пролеткульта // Жизнь искусства. 1924. № 15. 8 апр. С. 6. [↑](#endnote-ref-162)
169. {117} Театр «Радикс» существовал с осени 1926 года, создан был студентами театрального отделения Института истории искусств: Георгием Кацманом, Борисом {118} Левиным, Сергеем Цимбалом и Игорем Бехтеревым вместе с Александром Введенским и Даниилом Хармсом, поэтами-«чинарями». По воспоминаниям Г. Кацмана, «“Радикс” был задуман как “чистый театр”, театр эксперимента, ориентированный не столько на конечный результат и на зрителя, сколько на переживание самими актерами чистого театрального действия» (цит. по: *Мейлах М*. О «Елизавете Бам» Даниила Хармса // Stenford Slavic Stadies. V.I Stranford, 1987). [↑](#endnote-ref-163)
170. *Институт художественной культуры*. — Весной 1923 года на базе Музея художественной культуры был создан Государственный институт художественной культуры (ГИНХУК). Директором его стал К. Малевич, инициатор создания. При содействии А. Луначарского в институте было организовано несколько отделений: словесное, театральное, музыкальное, изобразительного искусства и кинематографическое. Спектакль «Моя мама вся в часах» участники театра «Радикс» «репетировать начали, собираясь по домам и не имея еще никаких шансов на постановку, и уже в процессе репетиционной работы обратились в ИНХУК к Казимиру Малевичу, с которым был знаком Введенский… Малевич приветствовал начинание, и репетиционная работа, готовая было прекратиться, стала интенсивно продолжаться в Белом зале ИНХУКА» (воспоминания И. Бахтерева цит. по: *Введенский А*. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 127 – 128). [↑](#endnote-ref-164)
171. «Открывала спектакль “танцовщица-каучук” Зина Бородина: выходил актер с марлевым узелком, который все присутствующие на сцене пинали, за который все зацеплялись, пока он не развязывался и из него не появлялась Зина, исполнявшая серию каучуковых номеров-трюков» (воспоминания постановщика пьесы Г. Кацмана цит. по: *Введенский А*. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 129). Характерно, что экспериментальный спектакль начинался с эксцентрического эпизода, основанного на пластическом аттракционе. В доказательство того, что русский театральный эксперимент предвосхитил более поздние западноевропейские опыты, заметим, что спектакль модернистского пластического театра Клаудио Ремонди и Рикардо Росси «Мешок», поставленный в 80‑е годы, целиком построен на ситуации взаимодействия двух персонажей, один из которых находится в мешке. [↑](#endnote-ref-165)
172. С. Л. Цимбал (1907 – 1978) — театровед, сокурсник Бахтерева и Левина по Институту истории искусств, как режиссер работал в «Радиксе». Сведений о пьесе, которую писал С. Цимбал, не сохранилось. [↑](#endnote-ref-166)
173. Эта запись — одно из первых свидетельств интереса Хармса к мистике и оккультным наукам. [↑](#endnote-ref-167)
174. Казимир Северинович Малевич (1878 – 1935) — художник и теоретик, основатель супрематизма, оказал влияние на развитие мировой культуры ХХ века. Был с 1923 по 1926 год директором ГИНХУКа. Участники «Радикса» нашли в ГИНХУКе не только площадку для репетиций. Хармс в своих записях этого периода несколько раз предлагает ввести Малевича в состав нового объединения. «Чинари — участники “Радикса” — намеревались составить “основной стержень” объединенного союза с “верховной властью” в лице Малевича» (*Мейлах М*. Предисловие к Полн. собр. соч. А. Введенского в 2‑х томах. М., 1993. Т. 1. С. 21). Сохранился экземпляр книги Малевича «Бог не скинут» с дарственной надписью Хармсу: «Идите и останавливайте прогресс». Малевича и обэриутов «объединяли уже радикальность как в критике различных направлений искусства, основанных {119} на предметных связях, так и в поиске новых путей», «абсолютных смыслов», и стоящая за этими поисками «предельная бытийная устремленность» (*Мейлах М*. Там же. С. 22). [↑](#endnote-ref-168)
175. «Поначалу репетиции “Радикса” прекратились из-за наступления холодов и отсутствия дров. Затем возникла проблема поиска материального обеспечения спектакля. Через месяц-полтора коммерческий Свободный театр обещал предоставить помещение для часового спектакля». Но для этого «необходимо было иметь полностью написанный текст пьесы, а именно это и оказалось неосуществимым. Постановщику не нравились поэтические переходы Введенского и Хармса между стихотворными кусками; чтобы завершить пьесу, он предлагал, чтобы их написал Константин Вагинов. Когда же не получилось и это, он предложил Введенскому и Хармсу работу прекратить» (воспоминания Г. Кацмана цит. по: *Введенский А*. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 130). [↑](#endnote-ref-169)
176. «*Моя мама вся в часах*». — Название спектакля «Радикса» по одноименному стихотворению А. Введенского. В основе текста постановки — монтаж текстов Хармса и Введенского. По воспоминаниям постановщика Г. Кацмана, он «стремился подбирать протяженные лирические куски, выявляющие столкновение человека с самим собой, в том числе романтические» (цит. по: *Введенский А*. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 129). Текст композиции не сохранился. [↑](#endnote-ref-170)
177. Список действующих лиц и исполнителей в спектакле демонстрирует преемственность «Радикса» и ОБЭРИУ — ряд действующих лиц вместе с исполнителями перенесены из «Моя мама…» в «Елизавету Бам».

     Михаил Львовский — актер «Ленфильма», впоследствии сценарист. В «Елизавете Бам» не было персонажа «супруг», но одна из реплик Елизаветы: «Что-то муж мой не идет. Куда же это он пропал?» — отсылает к репетициям «Радикса». [↑](#endnote-ref-171)
178. Роль Елизаветы в обоих спектаклях исполняла А. Я. Гольдфарб (театральный псевдоним Грин), в то время жена Л. Липавского. [↑](#endnote-ref-172)
179. Е. Вигилянский — учитель, поэт, входил в группу «заумников» Туфанова, потом в «Радикс» и «Левый фланг». Играл роль Папаши в обеих постановках.

     Бабаева — пожилая грузная актриса из Мастерской Фореггера, исполняла роль Мамаши в обеих постановках.

     Солнцева — балерина и пианистка. Танцем в исполнении Солнцевой сопровождалось чтение Вагинова на вечерах ОБЭРИУ. [↑](#endnote-ref-173)
180. Из перечисленных произведений сохранилась только «Комедия Города Петербурга» — первое крупное драматическое произведение Хармса, написанное летом 1927 года. Беловой вариант «Комедии» не сохранился, существует лишь черновик, помеченный февралем — сентябрем (ОР и РК ГПБ, ф. 1232, ед. хр. 330). Более подробно сведения об истории написания пьесы см.: *Вишневецкий И*. О «Комедии Города Петербурга» // Театр. 1991. № 11. С. 58 – 62. [↑](#endnote-ref-174)
181. А. Введенский (1904 – 1941), Н. Заболоцкий (1903 – 1958) — крупнейшие поэты ХХ века, входили в ОБЭРИУ, но при этом имели совершенно разные, если не сказать точнее — противоположные точки зрения на поэтическое творчество. Суть расхождений Заболоцкого с Введенским изложена в письме под названием «Мои возражения А. И. Введенскому, авторитету бессмыслицы. Открытое письмо» {120} (цит. по: *Введенский А*. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 174 – 176). «Хармс, во избежание ссоры, взяв письмо у автора, адресату не передал». [↑](#endnote-ref-175)
182. *…наиболее правильное*. — Характеристика «правильное» по отношению к произведениям искусства у Хармса связана с более выверенными определениями: «чистота порядка» и «реальное искусство». В письме к актрисе Московского театра юного зрителя К. В. Пугачевой Хармс вводит определение «чистота порядка» и заключает: «Истинное искусство стоит в ряду первой реальности, оно создает мир и является его первым отражением. Оно обязательно реально» (цит. по публ.: *Хармс Д*. Я думал о том, как прекрасно все первое // Новый мир. 1988. № 4. С. 137). [↑](#endnote-ref-176)
183. Запись свидетельствует о посещении Хармсом спектакля Петроградского академического театра драмы (бывш. Александринский) под руководством Ю. Юрьева «Дядюшкин сон», инсценировка П. Лешкова. «Театр стремился к крупным обобщениям, огрубляя контуры характеров, делая их проще, элементарнее… На сцене развертывалась бытовая комедия; некоторые эпизоды приобретали резко сатирический, иные — мелодраматический оттенок» (*Лапкина Г*. Достоевский на советской сцене (1917 – 1970) // Достоевский и театр. Л., 1983. С. 306). [↑](#endnote-ref-177)
184. Запись представляет собой своеобразную режиссерскую экспликацию выступления обэриутов. «Боевые положения» не просто дополняли чтение стихов и изложение, но были ориентированы на максимальное вовлечение зрителя в суть происходящего, используя при этом прием остранения. [↑](#endnote-ref-178)
185. В записной книжке «Программа Ритуала “Откидывания”» располагается сразу за констатацией впечатлений после первого для Хармса нюхания эфира. Это позволило одному из публикаторов связать «Программу» с «Эфирными записями» (см. примеч. М. Мейлаха в кн.: *Введенский А*. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 228). Мы же предполагаем, что эта запись — один из сценариев выступления, на что указывает сноска: «Ритуал происходит в тюлевых масках» — и хронометраж каждого действия. В таком случае данная запись еще раз подтверждает связь обэриутских действий с более поздней практикой европейского авангарда — хэппенингами и акциями. [↑](#endnote-ref-179)
186. Внимание Хармса к одной из самых эксцентричных пьес русского классического репертуара подтверждает глубокую внутреннюю связь сценических экспериментов ОБЭРИУ с традиционной театральной культурой. [↑](#endnote-ref-180)
187. Фред Нибло — «автор знаменитых боевиков и костюмных эпопей» (*Ачинский Л*. Л. Толстой и кинематограф. М., 1980. С. 175). Интерес, который Хармс проявляет к кинематографу во многом связан с новизной этого вида искусства, с его экспериментальностью. Вывод о том, что «монтаж компанует пьесу с большими возможностями», самым непосредственным образом сказался при постановке обэриутского спектакля. Там же проявились «неожиданности и быстрые темпы», «замедленные (затянутые) темпы». Пластическая партитура спектакля изобилует ритмическими перепадами, резкими «монтажными» сломами характерности движений. [↑](#endnote-ref-181)
188. «Кривое зеркало» — театр малых форм, театр-кабаре, существовал в Петербурге (Ленинграде) с 1908 по 1931 год. А. Кугель, театральный критик и основатель театра, называл «Кривое зеркало» «театром скепсиса и отрицания» (*Кугель А*. {121} Листья с дерева. Л., 1926. С. 100). Обыгрывая и высмеивая условности современного театра, «Кривое зеркало» ориентировалось на «пародии, на современную поэзию, карикатурные имитации танцев босоножек, подражательниц Айседоры Дункан; сатирические отклики на пошлые приключенческие кинокомедии с участием Глупышкина; пародии на новейшие аттракционы шантанной эстрады; шаржи на цыганских певиц или на модных исполнителей “интимных песенок любви и печали”» (*Кузнецов Е*. Из прошлого русской эстрады. М., 1958. С. 259). [↑](#endnote-ref-182)
189. Запись Хармса о посещении «Кривого зеркала» многое определяет в том, как формировались взгляды драматурга-экспериментатора на театральную эстетику. «Искривленный» взгляд на традиционный и модный театр вызвал у Хармса неподдельный интерес. Непрямое воздействие «кривозеркальной» эстетики можно проследить и в «Елизавете Бам», и в более поздних драматических отрывках. Характерно также, что именно в 1926 году А. Кугель заявил, что «большое внимание будет уделяться пантомиме… мы попытаемся найти новые формы для этого очень древнего жанра… И одолеть эту форму — значит открыть подлинно новые пути театра» (*Кугель А*. «Кривое зеркало» // Рабочий и театр. 1926. № 38. С. 11). Тема, пока не исследованная театроведами, — связь идей о «монодраме» Н. Евреинова, драматурга и режиссера «Кривого зеркала», с театральной реализацией мира подсознательного в обэриутском спектакле.

     «Оформление быта» — спектакль «Кривого зеркала», о котором рецензент писал следующее: «… сильный, не всегда оправданный шарж… В интермедиях поражают редкой сделанностью номера Мария Понна и Каверзин; интересен, хотя и однообразен, Полуянов в имитации ак-балета. Куракина, обладая прекрасной техникой “декламации песен”, заставляет пожалеть об избранном ею, далеком от современности по темпу и по форме стилю» (см.: Жизнь искусства. 1926. № 16. С. 18.) Судя по всему, Полуянов с имитацией «ак-балета» и есть одобренный Хармсом «педераст в юбочке», а Куракина та самая певица, которая «обладает богатой мимикой и полным отсутствием голоса». Заметим также, что романс Мамаши в «Елизавете Бам», пародирующий исполнительниц романсов вообще, судя по данной записи Хармса, был спровоцирован именно этой исполнительницей из «Кривого зеркала». [↑](#endnote-ref-183)
190. *Карпов П. И*. Творчество душевнобольных и его влияние на развитие науки, искусства, техники. М.; Л., 1926. В записных книжках Хармса довольно много перечислено книг по психоанализу и психологии. Упоминание книги Карпова свидетельствует, что обращение именно в театральных опытах к работе механизмов подсознания для Хармса было последовательно разрабатываемой задачей. [↑](#endnote-ref-184)
191. 14 февраля 1920 года на основе «Поновиса» (последователи нового искусства), существовавшего в Витебске, возник «Уновис» (утвердители нового искусства). Вслед за Витебском группы «Уновиса» возникли в Москве, Петрограде и других городах. По инициативе «Уновиса» был осуществлен ряд театральных постановок, в том числе «Победа над солнцем» (постановка и декорации В. Ермолаевой). Название «Уновис» предлагалось для нового объединения тех, которые позже назовут себя обэриутами, но не было принято. [↑](#endnote-ref-185)
192. {122} Репертуар ленинградских театров, тщательно переписанный Хармсом. Запись еще раз свидетельствует о том, что авангардист интересовался текущим театральным процессом. [↑](#endnote-ref-186)
193. Запись, видимо, имеет отношение к материалам сборника «Радикса» и является уточнением названий статей Кох-Боота, которые ранее были условно озаглавлены «О театре» (см.: *Введенский А*. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 133). [↑](#endnote-ref-187)
194. О спектакле «Игра» в Театре сатиры рецензенты писали следующее: «Обозрения в Театре сатиры никогда не отличались связанностью… Последнее обозрение “Игра” не выпадает из общего плана принятых в этом театре обозрений, оно лишь более бессвязно, более рассыпчато и более туманно, чем другие» (*Михайлов М., Григорьев Г*. Рабкоры об «Игре» // Рабочий и театр. 1927. № 13. С. 13). [↑](#endnote-ref-188)
195. Рецензент в целом отмечал несвязанность сюжета спектакля «События, которые потрясли Сеньку» и несвежесть острот, но выделял сцены, построенные на пластике: «Из наиболее нелепых моментов можно отметить сцену в Египте… Единственно отрадное место в обозрении — балет. Великолепно исполненный египетский танец вызвал оживление в придавленном лошадиным юмором зрителе» (*Ивулан П., Михайлов А*. Свободный театр // Рабочий и театр. 1927. № 10). В пьесе Хармса «Лапа», датированный тем же периодом, что и данная запись, египетские мотивы присутствуют в отстраненно-иронической интерпретации. [↑](#endnote-ref-189)
196. Перевод пьесы Шекспира Н. А. Полевым (1796 – 1846), журналистом, переводчиком, драматургом, критиком, является одним из первых переводов «Гамлета» на русский язык. Им пользовались в роли Гамлета великие русские актеры XIX столетия — Каратыгин, Мочалов. Любопытно сравнить выделенную Хармсом песенку безумной Офелии с некоторыми текстами героинь его пьес и драматических отрывков: не только «безумной» Елизаветы Бам, но и Марии из «Комедии Города Петербурга». [↑](#endnote-ref-190)
197. Гибман (Гибшман К. Э., ? – 1942) — актер, начинал в Театре Комиссаржевской, но особую популярность ему принесла маска «растерянного» конферансье, найденная им еще до революции в «Кривом зеркале». «Гибшман совершенно сбивал публику с толку. Рыжий пушок, обрамлявший огромную лысину, белесые ресницы вокруг безмятежно распахнутых глаз, улыбка, растягивавшая рот до ушей, — это не было гримом. И вместе с тем совершенно очевидна была дистанция между ним и образом, который он играл» (*Тихвинская Л*. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908 – 1917. М., 1995. С. 41). Современники вспоминают: «Он работал на фразах, вырванных из контекста. Обрывал себя на полуслове, вздрагивал от каждого произнесенного слова… был удивительно тщателен в проработке каждого междометия, вроде бы непроизвольно срывавшегося у него с языка» (*Райкин А*. Конферансье // Московский наблюдатель. 1992. № 9. С. 59). Разработанный Гибшманом эксцентрический характер, логика поведения которого была в нарушении логики обыденного, а комический эффект достигался установкой на случайную связь и нелепую ситуацию, не мог не привлечь Хармса, которого всегда занимало «нелепое, случайное». Интерес Хармса к поэтике случайного и нелепого пересекался во многом с опытами «конферансье-неудачника». [↑](#endnote-ref-191)
198. {123} В. А. Рождественский (1895 – 1977) — поэт, в начале 20‑х годов играл в театральной студии под руководством А. Н. Морозова, в Театре Ансамбля (ТАН), принимал активное участие в пародийном представлении «Графиня-соперница, или В когтях змеи» Е. Шварца, состоявшемся в Петроградском Доме искусств. [↑](#endnote-ref-192)
199. Игорь Терентьев — поэт, футурист, в сер. 20‑х годов серьезно работал в театре, в том числе в Театре Дома печати в Ленинграде осуществил леворадикальную постановку «Ревизора» Гоголя. Терентьева признавал Мейерхольд. Связь обэриутов с Терентьевым была как формальной (они репетировали в том же зале, использовали часть декораций «Ревизора», в том числе знаменитые лакированные шкафы), так и неформальной. В записях Хармса есть сведения о том, что Терентьев предполагал участвовать в новом объединении. Сведений о пьесе «Любовь» не сохранилось. [↑](#endnote-ref-193)
200. Без сомнения, название пьесы еще одного леворадикального драматурга В. Маяковского. [↑](#endnote-ref-194)
201. Запись расшифровке не поддается. Может быть, упоминание какой-либо постановки оперы Даргомыжского. Характерна, ибо в этот период в одном из драматических отрывков Хармса появляется персонаж Мельник. [↑](#endnote-ref-195)
202. Эта запись вместе с «рецептом… мази, которой намазывали себя ведьмы… перед полетом» создает странную и необъяснимую на данный момент (из-за недоступности большого числа записных книжек Хармса) связь с мистическим романом Булгакова, в поэтике которого и мазь подобного свойства, и имя Маргарита играют важнейшую роль. [↑](#endnote-ref-196)
203. С этого расписания занятий в Институте истории искусств начинается 19 ноября 1926 года одна из записных книжек Хармса. Институт к этому времени собрал самых авторитетных деятелей художественной культуры, создателей новых школ и направлений в искусствоведении. «Здесь закладывались *основы* нового театроведения и киноведения, здесь возник и знаменитый, известный сейчас во всем мире, формальный метод в литературоведении, и его разновидность — ОПОЯЗ (Общество изучения поэтического языка). Здесь появились классические работы, стоявшие у истоков школы структурализма» (*Альтшуллер А*. Зубовский институт // Московский наблюдатель. 1991. № 10. С. 48). Судя по пометкам на расписании, Хармс посещал лекции и семинары, что свидетельствует о его интересе к современным процессам, происходящим в науке и искусстве, и является серьезным доказательством связи открытий и находок ОБЭРИУ и одного из его лидеров с наиболее авангардными идеями русского и мирового культурного процесса. [↑](#endnote-ref-197)
204. {145} *Суриц Е. Я*. Пластический и ритмопластический танец // Советский балет. 1988. № 6. С. 47; *Она же*. Начало пути. Балет Москвы и Ленинграда в 1917 – 1927 гг. // Советский балетный театр. М., 1976; *Шереметьевская Н. Е*. Танец на эстраде. М., 1985; и др. [↑](#endnote-ref-198)
205. Вот лишь два материала о Далькрозе, вышедших на Западе, — фундаментальная монография, послужившая, в свою очередь, источником многих последующих публикаций: *Martin F., a. o. Émile Jaques-Dalcroze*. L’Homme. Le Compositeur. Le créateur de la Rythmique. Neuchâtel (Suisse), 1965; и одна из последних работ о ритмике: *Bachmann M.‑L*. Dalcroze Today. An Education through and into Music. Oxford, 1991. [↑](#endnote-ref-199)
206. *Волконский С*. Ритмическая гимнастика // Листки Курсов ритмической гимнастики. 1913. № 1. С. 17. [↑](#endnote-ref-200)
207. Жак-Далькроз (Jaques-Dalcroze) — псевдоним. [↑](#endnote-ref-201)
208. Ритм // Ежегодник Института Жак-Далькроза. Берлин, 1912. Т. I. С. 86. [↑](#endnote-ref-202)
209. *Swastica*. О «ритмической гимнастике» проф. Далькроза // Ежегодник Императорских театров. 1911. Вып. 2. С. 95. [↑](#endnote-ref-203)
210. Листки Курсов ритмической гимнастики. 1914. № 4. С. 47. [↑](#endnote-ref-204)
211. *Гринер В. А*. Воспоминания (фрагменты из книги) // Советский балет. 1991. № 5 – 6. [↑](#endnote-ref-205)
212. Листки Курсов ритмической гимнастики. 1913. № 1. С. 5. [↑](#endnote-ref-206)
213. {146} *Сологуб Ф*. Дрессированный пляс // Театр и искусство. 1912. № 48. С. 946 – 948. [↑](#endnote-ref-207)
214. *Коптяев А*. Вечер ритмической красоты (Ж. Далькроз и его ученицы) // Биржевые ведомости. 1912. № 12747. 21 янв. Веч. вып. С. 5. [↑](#endnote-ref-208)
215. *Swastica*. О «ритмической гимнастике» проф. Далькроза. С. 95. [↑](#endnote-ref-209)
216. *Волконский С. М*. Мои воспоминания: В 2 т. М., 1992; см. также: *Ахмеджанова Т*. «Волконский необходим…». Очерк об одном эмигранте // Театр. 1989. № 8. С. 151; *Трофимова М*. Князь Театра // Театральная жизнь. 1989. № 6. С. 25; № 8. С. 21; *Она же*. Последние дни кн. С. М. Волконского // Театральная жизнь. 1991. № 20. С. 31. [↑](#endnote-ref-210)
217. Далькроз направил в Россию своих учеников. В Москве работали: Н. Г. Александрова, А. Н. Александров, братья Т. и И. Ярецкие, М. А. и Е. Б. Румер. В Петербурге: с осени 1912 г. — В. Альванг (В. А. Гринер), Ш. Пфеффер, Т. Аппиа, позднее — Н. Баженов и С. Высоцкий. [↑](#endnote-ref-211)
218. *Адамович Т. В*. Система Жак-Далькроза. Школа ритма Татианы Адамович. Пг., [1916]. С. 3. [↑](#endnote-ref-212)
219. Ритм и культура танца. Л., 1926. С. 15 – 20. [↑](#endnote-ref-213)
220. *Апушкин Я*. Дельсарт в России // Экран. 1922. № 23. С. 9. [↑](#endnote-ref-214)
221. В Школе экранного искусства // Жизнь искусства. 1921. № 650 – 652. С. 3. [↑](#endnote-ref-215)
222. *Россихина В. П*. Н. Г. Александрова и ритмика Далькроза в нашей стране // Из прошлого советской музыкальной культуры. М., 1982. Вып. 3. С. 251. [↑](#endnote-ref-216)
223. Первый выпуск в Институте ритмического воспитания // Вестник театра. 1920. № 51. С. 7; Институт ритма летом // Вестник театра. 1920. № 69. С. 12; Институт ритмического воспитания // Экран. 1921. № 6. С. 9; Институт ритма // Экран. 1921. № 12. С. 12; и др. [↑](#endnote-ref-217)
224. *Кизевальтер Н. С. (Ленгиель)*. Ритмика в моей жизни: Рукопись // Архив О. А. Быстрицкой (предоставлена Н. Д. Быстрицкой). (Установить с полной достоверностью имена преподавателей института затруднительно). [↑](#endnote-ref-218)
225. *Конорова Е. В*. Автобиография: Рукопись // Предоставлена Н. А. Канделаки. [↑](#endnote-ref-219)
226. *Яшунская Ф. И*. Интервью // Архив М. П. Трофимовой. [↑](#endnote-ref-220)
227. Первая мировая война послужила причиной закрытия Курсов Волконского и Института ритма в Хеллерау. Далькроз, вместе с другими деятелями культуры, подписал протест против бомбардировок Реймсского собора, чем вызвал ярость немцев. В газетах прошел шквал обвинительных статей, некоторые ученики Далькроза прислали ему письма с оскорблениями. В итоге из Хеллерау пришлось уехать. Несколько стран предложили Далькрозу пристанище, но он выбрал Женеву. Волконский так откликнулся на это событие: «Теперешнему Хеллерау не подняться на свою прежнюю международную высоту. Это будет школа, добросовестная, но не раскрыватель широких возможностей…» (*Волконский С. М*. Мои воспоминания. Т. 1. С. 189). [↑](#endnote-ref-221)
228. *С. В*. Ритмический институт // Вестник театра. 1920. № 64. С. 13. [↑](#endnote-ref-222)
229. *Масс Вл*. Роль пантомимы и ритмики в новом театре // Вестник театра. 1920. № 69. С. 5 – 7. [↑](#endnote-ref-223)
230. {147} *Волконский С. М*. Мои воспоминания. Т. 2. С. 337. [↑](#endnote-ref-224)
231. Московский Институт ритмического воспитания // Жизнь искусства. 1921. № 739 – 741. С. 2. [↑](#endnote-ref-225)
232. Жизнь искусства. 1921. № 818. С. 2. [↑](#endnote-ref-226)
233. *Александрова И*. Система Далькроза // Зрелища. 1922. № 2. С. 9 – 10; *Соколов Ип*. Далькроз и физкультура // Эрмитаж. 1922. № 9. С. 13; *Он же*. Индустриальная жестикуляция // Эрмитаж. 1922. № 10. С. 6 – 7; *Львов Н*. Система Далькроза // Эрмитаж. 1922. № 14. С. 8 – 9; *Соколов Ип*. Против. Ответ Н. Львову // Эрмитаж. 1922. № 14. С. 9 – 10; *Он же*. Ритм вообще и ритм по Далькрозу // Театральная Москва. 1922. № 10. С. 184 – 185; и т. д. [↑](#endnote-ref-227)
234. *Я. Л.* [*Львов Н.*] О школах движения // Театральная Москва. 1922. № 34. С. 13. [↑](#endnote-ref-228)
235. *Волконский С. М*. Мои воспоминания. Т. 2. С. 307. [↑](#endnote-ref-229)
236. См., напр.: *Ли*. Система Далькроза перед судом науки // Зрелища. 1924. № 79. С. 13. [↑](#endnote-ref-230)
237. Ритм и культура танца. С. 16, 17. [↑](#endnote-ref-231)
238. Бюллетени ГАХН. 1925. Вып. 1. С. 53. [↑](#endnote-ref-232)
239. Новый зритель. 1925. № 48. С. 17. [↑](#endnote-ref-233)
240. Хроника // Листки Курсов ритмической гимнастики. 1913. № 1. С. 39. [↑](#endnote-ref-234)
241. Хроника // Листки Курсов ритмической гимнастики. 1914. № 6. С. 38. [↑](#endnote-ref-235)
242. *Борисоглебский М*. Материалы по истории русского балета: В 2 т. Л., 1939. Т. 2. С. 300. [↑](#endnote-ref-236)
243. *Гаевский В*. Дивертисмент. М., 1981. С. 119. [↑](#endnote-ref-237)
244. *Блок Л. Д*. Классический танец. История и современность. М., 1987. С. 25. [↑](#endnote-ref-238)
245. *Волконский С*. Художественные отклики. Спб., 1912. С. 205, 206. [↑](#endnote-ref-239)
246. *Волконский С*. Ритм в сценических искусствах // Аполлон. 1912. № 3 – 4. С. 64. [↑](#endnote-ref-240)
247. Там же. С. 63. [↑](#endnote-ref-241)
248. *Потемкин Ю*. Мариинский театр. «1914» // Театр и искусство. 1915. № 3. С. 22. [↑](#endnote-ref-242)
249. *Левинсон А*. «1914». Аллегорическое действие кн. С. М. Волконского // Аполлон. 1915. № 1. С. 67 и сл. [↑](#endnote-ref-243)
250. *Jaques-Dakroze E*. Rhythm, Music & Education. London, 1980. P. 136 – 137. [↑](#endnote-ref-244)
251. *Волконский С*. Сопоставление // Листки Курсов ритмической гимнастики. 1914. № 6. С. 26. [↑](#endnote-ref-245)
252. Развернутый анализ танца Дункан см. в: *Jaques-Dalcroze E*. Rhythm, Music & Education. London, 1980; и в: *Dutoit C.‑L*. Music, Movement, Therapy. London, 1977. [↑](#endnote-ref-246)
253. *Жак-Далькроз Э*. Ритм, его воспитательное значение для жизни и для искусства. Пг., б/г. С. 58. [↑](#endnote-ref-247)
254. *Энгель Ю*. Ритмическая гимнастика // Русские ведомости. 1912. № 19. С. 5. [↑](#endnote-ref-248)
255. *Шереметьевская Н. Е*. Танец на эстраде. С. 35. [↑](#endnote-ref-249)
256. *Н. Стайницкий*. Танцулька и ритм // Жизнь искусства. 1921. № 691 – 693. С. 23, 24. [↑](#endnote-ref-250)
257. {148} *Энгель Ю*. Ритмическая гимнастика С. 5. [↑](#endnote-ref-251)
258. *Шереметьевская Н. Е*. Танец на эстраде. С. 75. [↑](#endnote-ref-252)
259. Ритм и культура танца. С. 59, 60. [↑](#endnote-ref-253)
260. *Шереметьевская Н. Е*. Танец на эстраде. С. 40. [↑](#endnote-ref-254)
261. Из беседы с В. А. Тендером 28 окт. 1990 г. [↑](#endnote-ref-255)
262. Новый зритель. 1927. № 38. С. 11. [↑](#endnote-ref-256)
263. Экран. 1922. № 22. С. 14. [↑](#endnote-ref-257)
264. Экран. 1921. № 9. С. 6. [↑](#endnote-ref-258)
265. Театральная Москва. 1922. № 38. С. 17. [↑](#endnote-ref-259)
266. Новый зритель. 1924. № 4. С. 8. [↑](#endnote-ref-260)
267. *Шереметьевская И. Е*. Танец на эстраде. С. 43, 45. [↑](#endnote-ref-261)
268. Театральная Москва. 1922. № 35 – 36. С. 21. [↑](#endnote-ref-262)
269. Новый зритель. 1926. № 6. С. 12. [↑](#endnote-ref-263)
270. Новый зритель. 1927. № 19. С. 7. [↑](#endnote-ref-264)
271. Экран. 1922. № 21. С. 13. [↑](#endnote-ref-265)
272. Экран. 1922. № 27. С. 14. [↑](#endnote-ref-266)
273. Искусство. 1923. № 1. С. 443. [↑](#endnote-ref-267)
274. Бюллетени ГАХН. 1925. Вып. 1. С. 37. [↑](#endnote-ref-268)
275. Экран. 1922. № 22. С. 7; Театральная Москва. 1922. № 27. С. 14 – 15; и др. [↑](#endnote-ref-269)
276. Театральная Москва. 1922. № 39. С. 18. [↑](#endnote-ref-270)
277. Бюллетени ГАХН. 1928. № 11. С. 83. [↑](#endnote-ref-271)
278. Бюллетени ГАХН. 1926. Вып. 4 – 5. С. 77. [↑](#endnote-ref-272)
279. *Руппе А. П*. Музыкально-ритмическое воспитание актера // Записки о театре. Л., 1974. Вып. 4. С. 51. [↑](#endnote-ref-273)
280. Бюллетени ГАХН. 1928. № 11. С. 85. [↑](#endnote-ref-274)
281. *Россихина В. Т*. Н. Г. Александрова и ритмика Далькроза в нашей стране. С. 259. [↑](#endnote-ref-275)
282. {183} О спектаклях «Союза молодежи» см.: *Эткинд М*. «Союз молодежи» и его сценографические эксперименты // Советские художники театра и кино 79. М., 1981. С. 247 – 260; *Ковтун Евгений*. «Победа над солнцем» — начало супрематизма // Наше наследие. 1989. № 2. С. 123 – 127; *Рудницкий К. Л*. Русское режиссерское искусство. 1908 – 1917, М., 1990. С. 239 – 263; *Юдина Екатерина*. Об игровом начале в русском авангарде // Вопросы искусствознания. 1994. № 1. С. 154 – 165; *Дуглас Шарлотта*. Казимир Малевич и истоки русского абстракционизма // Вопросы искусствознания. 1994. № 1. С. 166 – 198. [↑](#endnote-ref-276)
283. См.: *Поспелов Г. Г*. «Бубновый валет». М., 1990; Авангард и его русские источники: Каталог. Баден-Баден, 1993; *Эткинд М*. «Союз молодежи» и его сценографические эксперименты. С. 247 – 260; *Юдина Екатерина*. Об игровом начале в русском авангарде. С. 154 – 165. [↑](#endnote-ref-277)
284. *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 т. М., 1968. Т. 1. С. 210 – 211. [↑](#endnote-ref-278)
285. *Старк Э. А*. Старинный театр. Спб. Б. г. С. 9. [↑](#endnote-ref-279)
286. Там же. С. 10. [↑](#endnote-ref-280)
287. Санкт-Петербургский Театральный музей. ОАП 42 594. № КП. 48 663. [↑](#endnote-ref-281)
288. *Ремизов Алексей*. «Царь Максимилиан». Пг., 1920. С. 112. [↑](#endnote-ref-282)
289. *П. М*. В «Союзе молодежи» // Петербургский листок. 1911. 28 янв. С. 4. [↑](#endnote-ref-283)
290. *В. Ир*. Хоромные действа // Речь. 1911. 29 янв. С. 7. [↑](#endnote-ref-284)
291. Там же. С. 7. [↑](#endnote-ref-285)
292. *П. М*. В «Союзе молодежи». С. 4. [↑](#endnote-ref-286)
293. Письма К. С. Малевича М. В. Матюшину / Публикация Е. Ф. Ковтуна // Наше наследие. 1989. № 2. С. 128. [↑](#endnote-ref-287)
294. Там же. С. 128. [↑](#endnote-ref-288)
295. Первый всероссийский съезд баячей будущего (поэтов-футуристов). Заседание 18 и 19 июля 1913 года в Усикирко (Финляндия) // За 7 дней. 1913. № 28. С. 605 – 606. [↑](#endnote-ref-289)
296. *Матюшин М. В*. Футуризм в Петербурге // Футуристы. Первый журнал русских футуристов. 1914. № 1 – 2. С. 155. [↑](#endnote-ref-290)
297. Там же. С. 154. [↑](#endnote-ref-291)
298. Письма К. С. Малевича М. В. Матюшину / Публикация Е. Ф. Ковтуна. С. 128. [↑](#endnote-ref-292)
299. *Матюшин М. В*. Футуризм в Петербурге. С. 156. [↑](#endnote-ref-293)
300. *Жевержеев Л. И*. Воспоминания // Маяковскому. Сборник воспоминаний и статей. Л., 1940. С. 138. [↑](#endnote-ref-294)
301. {184} *Крученых А. Е*. Наш выход. К истории русского футуризма: Материалы. Воспоминания // Музей-квартира В. В. Маяковского. К‑89. С. 68. [↑](#endnote-ref-295)
302. *Мгебров А. А*. Жизнь в театре: В 2 т. Л., 1932. Т. 2. С. 278. [↑](#endnote-ref-296)
303. Перевод поэмы Ф. Ницше вышел отдельным изданием в Москве в конце 1912 года. [↑](#endnote-ref-297)
304. Цит. по: *Харджиев Л., Тренин В*. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 207. [↑](#endnote-ref-298)
305. *Томашевский К.* Владимир Маяковский // Театр. 1938. № 4. С. 141. [↑](#endnote-ref-299)
306. *Жевержеев Л. И*. Воспоминания. С. 135. [↑](#endnote-ref-300)
307. *Крученых А. Е*. Наш выход. С. 85. [↑](#endnote-ref-301)
308. *Ярцев Л*. Театр футуристов // Речь. 1913. 7 дек. С. 5. [↑](#endnote-ref-302)
309. *Мгебров А. А*. Жизнь в театре. Т. 2. С. 278. [↑](#endnote-ref-303)
310. *Ярцев П*. Театр футуристов. С. 5. [↑](#endnote-ref-304)
311. Там же. С. 5. [↑](#endnote-ref-305)
312. *Евреинов Н. Н*. Предисловие к «Представлению любви» // Студия импрессионистов. Спб., 1910. Кн. 1. С. 52 – 53. [↑](#endnote-ref-306)
313. *Лунин Н. Н*. Квартира № 5 // Панорама искусства — 12. 1989. С. 174, 177. [↑](#endnote-ref-307)
314. *Ярцев П*. Театр футуристов. С. 5. [↑](#endnote-ref-308)
315. *Матюшин М. В*. Футуризм в Петербурге. С. 156. [↑](#endnote-ref-309)
316. *Крученых А. Е*. Наш выход. С. 66. [↑](#endnote-ref-310)
317. Там же. С. 79. [↑](#endnote-ref-311)
318. *Матюшин М*. Русский кубофутуризм. Отрывок из неизданной книги «Творческий путь художника» / Публикация Е. Ф. Ковтуна // Наше наследие. 1989. № 2. С. 130. [↑](#endnote-ref-312)
319. Цит. по: *Ковтун Евгений*. «Победа над солнцем» — начало супрематизма // Наше наследие. 1989. № 2. 122. [↑](#endnote-ref-313)
320. Там же. С. 122. [↑](#endnote-ref-314)
321. Письма К. С. Малевича М. В. Матюшину / Публикация Е. Ф. Ковтуна. С. 127. [↑](#endnote-ref-315)
322. Там же. С. 128. [↑](#endnote-ref-316)
323. *Сарабьянов Д., Шатских А*. Казимир Малевич. Живопись. Теория. М., 1993. С. 191. [↑](#endnote-ref-317)
324. Цит. по: *Дуганов Р*. «Мир погибнет, а нам нет конца!», или Театр наизнанку // *Алексей Крученых*. Победа над солнцем. М., 1993. С. 3. [↑](#endnote-ref-318)
325. *Гуревич Любовь*. Театр Футуристов // Русские ведомости. 1913. № 287. 13 дек. С. 6. [↑](#endnote-ref-319)
326. Там же. С. 6. [↑](#endnote-ref-320)
327. *Матюшин М*. Русский кубофутуризм. С. 133. [↑](#endnote-ref-321)
328. Цит. по: *Ковтун Евгений*. «Победа над солнцем» — начало супрематизма. С. 122. [↑](#endnote-ref-322)
329. *Эткинд М*. «Союз молодежи» и его сценографические эксперименты. С. 259. [↑](#endnote-ref-323)
330. *Крученых Алексей*. Победа над солнцем. С. 14. [↑](#endnote-ref-324)
331. *Гуревич Любовь*. Театр Футуристов. Сб. [↑](#endnote-ref-325)
332. *Лившиц Бенедикт*. Полутороглазый стрелец. М., 1989. С. 449. [↑](#endnote-ref-326)
333. Там же. [↑](#endnote-ref-327)
334. {185} Письма К. С. Малевича М. В. Матюшину / Публикация Е. Ф. Ковтуна. С. 135. [↑](#endnote-ref-328)
335. Там же. С. 135. [↑](#endnote-ref-329)
336. *Л‑вь Н*. Спектакли футуристов // Таганрогский вестник. 1913. № 326. 15 дек. [↑](#endnote-ref-330)
337. *Крученых Алексей*. Победа над солнцем. С. 25. [↑](#endnote-ref-331)
338. Там же. С. 27. [↑](#endnote-ref-332)
339. Там же. С. 28. [↑](#endnote-ref-333)
340. *Матюшин М*. Русский кубофутуризм. С. 130. [↑](#endnote-ref-334)
341. *Крученых Алексей*. Победа над солнцем. С. 28. [↑](#endnote-ref-335)
342. Там же. С. 28. [↑](#endnote-ref-336)
343. *Крученых А. Е*. Наш выход. С. 78. [↑](#endnote-ref-337)
344. {195} Оригинал письма на французском языке хранится в Музее МХАТ, К. С. № 2858. Цит. по: Nieznane listy pisarzy i aktorow polskich do Konstantego Stanislawskiego, opracowa a I. Shiller, «Pamiętnik Teatralny», 1916. № 2. S. 244. [↑](#endnote-ref-338)
345. См.: *Дмитриев Ю*. Цирк в России. М., 1977. С. 207, 293 – 294. Можно вспомнить, что Станевский, вернувшись в 1920 году в Польшу (в 1920 – 1925 гг. в Польше пребывал также Радуньский), стал одним из владельцев знаменитого в межвоенной период в Варшаве цирка братьев Станевских. [↑](#endnote-ref-339)
346. *Коонен А*. Страницы жизни. М., 1975. С. 222. [↑](#endnote-ref-340)
347. Антоний Фертнер за время пребывания в России (1915 – 1917) сыграл почти в 30 кинокомедиях, снятых на студиях А. А. Ханжонкова. [↑](#endnote-ref-341)
348. Цит. по: «Scena Polska». 1938 № 2/3. С. 222. Это снимок с оригинала, находившегося в 1938 году в собрании выдающегося режиссера Леона Шиллера. Сам оригинал сгорел в квартире Шиллера вместе со всем его архивом во время Варшавского восстания в 1944 году. [↑](#endnote-ref-342)
349. Цит. по: *Schiller L*. Stanislawski a teatr polski. Warszawa, 1965. S. 200. [↑](#endnote-ref-343)
350. Ibid. S. 202. [↑](#endnote-ref-344)
351. *Limanowski M*. Duchowość i maestria. Recenzje teatralne. 1901 – 1940. Zebral i opracowal Z. Osiński. Warszawa, 1992. S. 6. [↑](#endnote-ref-345)
352. Цит. no: *Osiński Z*. Mieczyslaw Limanowski (1876 – 1948). Kronika zycia i twórczości. «Pamiętnik Teatralny». 1990. № 1 – 2. S. 48. [↑](#endnote-ref-346)
353. *Джонсон И*. Московские письма // Театр и искусство. 1916. № 4. 26 янв. С. 79. [↑](#endnote-ref-347)
354. W-old. Беседа о театре // Театральная газета. 1916. № 4. 24 янв. С. 5. [↑](#endnote-ref-348)
355. *Коонен А*. Страницы жизни. С. 214. [↑](#endnote-ref-349)
356. Там же. С. 230. [↑](#endnote-ref-350)
357. В этом зале снова пересеклись пути польской труппы и Камерного театра. Когда братья Паршины отобрали у Таирова здание на Тверском бульваре, его театр нашел временное пристанище в упомянутом зале. [↑](#endnote-ref-351)
358. W-old. Польский театр // Театральная газета. 1916. № 11. 16 марта. С. 8. [↑](#endnote-ref-352)
359. Там же. [↑](#endnote-ref-353)
360. «Scena Polska». 1938. № 2/3. S. 360. [↑](#endnote-ref-354)
361. Ibid. S. 365. [↑](#endnote-ref-355)
362. Цит. по: *Szczublewski J*. Pierwsza Redute Osterwy- Warszawa, 1965. S. 282. [↑](#endnote-ref-356)
363. *Osiński Z*. Grotowski wytycza trasy. Warszawa. 1993. S. 187. [↑](#endnote-ref-357)
364. {209} Из бесед Н. Нусиновой с Л. З. Траубергом, 1989 – 1990 годы. (В частности, о «Внешторге» — 29.10.1989 г., о «Женитьбе» — 12.8.1989 г.) Далее цитаты из бесед с Траубергом в сносках не оговариваются. [↑](#endnote-ref-358)
365. *Крыжицкий Г*. Театр азарта // Эксцентризм. 1922. С. 7 – 8. [↑](#endnote-ref-359)
366. Об имидже фэксов как «играющих мальчиков», культивировавшемся ими самими, см.: *Булгакова О*. Бульваризация авангарда — феномен ФЭКС // Киноведческие записки. 1990. № 7. С. 27 – 48. [↑](#endnote-ref-360)
367. *Крыжицкий Г*. «Внешторг на Эйфелевой башне» // Музыка и театр. № 23. С. 5 – 6. [↑](#endnote-ref-361)
368. Цит. по: *Пиотровский А*. Театр. Кино. Жизнь. 1969. С. 35. [↑](#endnote-ref-362)
369. *КаТэ*. «Te deum» на клаксоне, или Мистики на скэттинг-ринге, или Американская смена вех. Блокнот эксцентриков № 3 // Жизнь искусства. 1923. № 15. С. 15 – 16. [↑](#endnote-ref-363)
370. *Козинцев Г*. АБ! Парад эксцентрика // Эксцентризм. 1923. С. 3. [↑](#endnote-ref-364)
371. *Монфред А.‑Г*. «Внешторг на Эйфелевой башне»: Отрывки из музыки к спектаклю // РГАЛИ. Ф. 3016. Оп. 1. Ед. хр. 56. [↑](#endnote-ref-365)
372. {210} *Козинцев Г*. «Кино жест». 1923 (4 – 5 – 6 учебный год) // Личный архив Г. Козинцева. [↑](#endnote-ref-366)
373. *Пиотровский А*. «Внешторг на Эйфелевой башне» // Жизнь искусства. 1923. № 23. С. 18. [↑](#endnote-ref-367)
374. *Козинцев Г*. Собр. соч.: В 5 т. М., 1983. Т. 3. С. 171. [↑](#endnote-ref-368)
375. Там же. С. 475. [↑](#endnote-ref-369)
376. *Дрейден С. Д*. Полвека с Козинцевым: Рукопись // Личный архив Г. Козинцева. [↑](#endnote-ref-370)
377. О чаплинизме в «Женитьбе» см.: *Цивьян Ю*. Ранние фэкс и культурная тематика 20‑х годов // Киноведческие записки. 1990. № 7. С. 20 – 27. [↑](#endnote-ref-371)
378. *Фердинандов Б*. Автобиография: Черновики и копия, сделанная рукой А. Фердинандовой. Не ранее 1937 — не позднее 1956 // РГАЛИ. Ф. 2392 (Фердинандов) Оп. 1. Ед. хр. 163. Л. 1. [↑](#endnote-ref-372)
379. Там же. Л. 2. [↑](#endnote-ref-373)
380. Хроника // Театральная Москва. 1908. № 205. 8 марта. С. 15. [↑](#endnote-ref-374)
381. *Финкельштейн Е*. «Картель четырех». Французская театральная режиссура между двумя войнами. Л., 1974. С. 290. [↑](#endnote-ref-375)
382. {238} *Фердинандов Б*. Автобиография: Черновики и копия рукой А. Фердинандовой. Л. 3. [↑](#endnote-ref-376)
383. Там же. [↑](#endnote-ref-377)
384. *Фердинандов Б*. Почему и я ушел из Камерного театра // Театральная Москва. 1922. № 29. 28 февраля – 5 марта. С. 9. [↑](#endnote-ref-378)
385. *Шершеневич В*. Почему я ушел из Камерного театра // Театральная Москва. 1922. № 28. 21 – 26 февраля. С. 9. [↑](#endnote-ref-379)
386. Там же. [↑](#endnote-ref-380)
387. Деятельность театров и клубов в Рогожско-Симоновском районе // Вестник театра. 1921. № 93 – 94. 15 авг. С. 21. [↑](#endnote-ref-381)
388. *Садко*. В Рогожско-Симоновском районе // Коммунистический труд. 1920. № 122. 17 авг. С. 4. [↑](#endnote-ref-382)
389. Там же. [↑](#endnote-ref-383)
390. *Луначарский А*. Районный Рогожско-Симоновский театр // Известия ВЦИК. 1921. № 63. 24 марта. С. 3. [↑](#endnote-ref-384)
391. Деятельность театров и клубов в Рогожско-Симоновском районе. С. 21. [↑](#endnote-ref-385)
392. *Херсонский Хрисанф*. Рогожский тупик // Театральная Москва. 1921. № 2. 1 – 3 ноября С. 6. [↑](#endnote-ref-386)
393. *Фердинандов Б*. Почему и я ушел из Камерного театра. С. 10. [↑](#endnote-ref-387)
394. Там же. [↑](#endnote-ref-388)
395. Там же. [↑](#endnote-ref-389)
396. *Шершеневич В*. Пути Опытно-героического театра // Театр и студия. 1922. № 1 – 2. С. 45. [↑](#endnote-ref-390)
397. *Фердинандов Б*. Почему и я ушел из Камерного театра. С. 10. [↑](#endnote-ref-391)
398. *Шершеневич В*. Пути Опытно-героического театра. С. 46. [↑](#endnote-ref-392)
399. *Львов Николай*. Аналитический театр // Вестник искусств. 1922. № 2. С. 6. [↑](#endnote-ref-393)
400. Там же. [↑](#endnote-ref-394)
401. *Марков П*. О театре: В 4 т. М., 1976. Т. 3. С. 40. [↑](#endnote-ref-395)
402. {239} Афиши и программы спектаклей «Эдип-царь», «Каменный гость», «Ромео и Джульетта» и других, поставленных Б. Фердинандовым. 11 октября 1921 – 1947 // РГАЛИ. Ф. 2392 (Фердинандов). Оп. 1. Ед. хр. 281. Л. 1. [↑](#endnote-ref-396)
403. Там же. [↑](#endnote-ref-397)
404. В связи с этим датировка открытия сезона Опытно-героического театра (3 октября 1921 года), предложенная Давидом Золотницким в его книге «Будни и праздники Театрального Октября» (Л., 1978. С. 33), представляется ошибочной. [↑](#endnote-ref-398)
405. Рогожско-Симоновский районный театр // Известия ВЦИК. 1921. № 238. 23 окт. С. 2. [↑](#endnote-ref-399)
406. *Шершеневич В*. Эксперимент нового театрального действия (К постановке «Царя-Эдипа» в Сафоновском театре) // Вестник театра. 1921. № 93 – 94. 15 авг. С. 5 – 6. [↑](#endnote-ref-400)
407. Там же. С. 6. [↑](#endnote-ref-401)
408. Там же. [↑](#endnote-ref-402)
409. Там же. С. 7. [↑](#endnote-ref-403)
410. *Формовариатор*. Театр ГИТИС. «Эдип-царь» // Зрелища. 1922. № 7. 10 – 16 окт. С. 17. [↑](#endnote-ref-404)
411. Там же. [↑](#endnote-ref-405)
412. *Шершеневич В*. Эксперимент нового театрального действия. С. 7. [↑](#endnote-ref-406)
413. См.: там же. [↑](#endnote-ref-407)
414. *Бескин Эм*. «Царь Эдип» (Опытно-героический театр) // Театральная Москва. 1922. № 34. 4 – 12 апр. С. 14. [↑](#endnote-ref-408)
415. Там же. [↑](#endnote-ref-409)
416. Там же. [↑](#endnote-ref-410)
417. Хроника. Опытно-героический театр // Экран. 1921. № 11. 30 ноября – 1 дек. С. 10. [↑](#endnote-ref-411)
418. *Абрамов Александр*. Театр ГИТИСа. «Гроза». Мастерская Фердинандова // Зрелища. М., 1922. № 11. 7 – 12 ноября. С. 14. [↑](#endnote-ref-412)
419. *Михаил Жаров*. Жизнь, театр, кино. М., 1967. С. 140. [↑](#endnote-ref-413)
420. *Абрамов Александр*. Театр ГИТИСа. «Гроза». Мастерская Фердинандова. С. 15. [↑](#endnote-ref-414)
421. Там же. [↑](#endnote-ref-415)
422. *Смоленский Ф*. ГИТИС. «Гроза» // Сегодня. 1922. № 8. 7 – 12 ноября. С. 7. [↑](#endnote-ref-416)
423. Д. Золотницкий в своей книге «Будни и праздники Театрального Октября» (Л., 1978. С. 35) ошибочно приписывает постановку «Жакерии» Фердинандову. [↑](#endnote-ref-417)
424. *Львов Николай*. «Жакерия» // Экран. 1921. № 6. 11 – 13 ноября. С. 8. [↑](#endnote-ref-418)
425. Там же. [↑](#endnote-ref-419)
426. Там же. [↑](#endnote-ref-420)
427. Там же. [↑](#endnote-ref-421)
428. Д. Золотницкий ошибочно приписывает постановку «Страшной мести» Фердинандову (см.: «Будни и праздники Театрального Октября». С. 35). [↑](#endnote-ref-422)
429. *Львов Николай*. Опытно-героический театр. «Страшная месть» // Экран. 1922. № 14. С. 5. [↑](#endnote-ref-423)
430. {240} *Львов Николай*. Опытно-героический театр. «Страшная месть». С. 5. [↑](#endnote-ref-424)
431. Там же. [↑](#endnote-ref-425)
432. Там же. [↑](#endnote-ref-426)
433. *Б*[*люм*] *О*[*скар*]. Театр имени Сафронова. «Страшная месть» // Театральная Москва. 1921. № 15 – 16. 13 – 14 дек. С. 10. [↑](#endnote-ref-427)
434. Там же. [↑](#endnote-ref-428)
435. Программа спектакля «Копилка» // Зрелища. 1922. № 7. 10 – 16 окт. С. 30. [↑](#endnote-ref-429)
436. *Л*[*ьвов*] *Н*[*иколай*]. Опытно-героический театр. «Копилка» // Экран. 1922. № 22. С. 5. [↑](#endnote-ref-430)
437. *Марков П*. Книга воспоминаний. М., 1982. С. 375. [↑](#endnote-ref-431)
438. Там же. [↑](#endnote-ref-432)
439. *Л*[*ьвов*] *Н*[*иколай*]. Опытно-героический театр. «Копилка». С. 5. [↑](#endnote-ref-433)
440. *Золотницкий Д*. Будни и праздники Театрального Октября. С. 34. [↑](#endnote-ref-434)
441. *Эрдман Б*. В поисках «трехмерной» декорации // Вестник театра. 1920. № 50. 29 янв. – 4 февр. С. 7. [↑](#endnote-ref-435)
442. Там же. [↑](#endnote-ref-436)
443. *Шершеневич В*. Электричество на театре // Театральная Москва. 1922. № 53. 15 – 20 авг. С. 3. [↑](#endnote-ref-437)
444. Там же. С. 4. [↑](#endnote-ref-438)
445. Там же. С. 4 – 5. [↑](#endnote-ref-439)
446. *Абрамов Александр*. «Дама в черной перчатке». Опытно-героический театр // Театральная Москва. 1922. № 39. 9 – 14 мая. С. 10. [↑](#endnote-ref-440)
447. *Педант*. «Дама в черных перчатках» // Эрмитаж. 1922. № 8. 4 – 10 июля. С. 7. [↑](#endnote-ref-441)
448. *Х*[*ерсонский*] *Хрисанф*. На новых путях театра // Известия ВЦИК. 1922. № 156. 16 июня. С. 5. [↑](#endnote-ref-442)
449. Там же. [↑](#endnote-ref-443)
450. *Формовариатор*. Театр ГИТИСа. «Дама в черной перчатке» // Зрелища. 1922. № 8. 17 – 23 окт. С. 18. [↑](#endnote-ref-444)
451. Хроника. Опытно-героический театр // Эрмитаж. 1922. № 11. 25 – 31 июля. С. 14. [↑](#endnote-ref-445)
452. *Б*[*ескин*] *Эм*[*мануил*]. Опытно-героический театр (Театр Аре) // Театральная Москва. 1922. № 45. 20 – 25 июня. С. 13. [↑](#endnote-ref-446)
453. *Александр Абрамов*. «Дама в черной перчатке». Опытно-героический театр. С. 11. [↑](#endnote-ref-447)
454. Там же. [↑](#endnote-ref-448)
455. *Б*[*ескин*] *Эм*[*мануил*]. Опытно-героический театр. С. 13. [↑](#endnote-ref-449)
456. Московский день // Театральная Москва. 1922. № 35. 17 – 23 апр. С. 22. [↑](#endnote-ref-450)
457. Московский день // Театральная Москва. 1922. № 39. 9 – 14 мая. С. 17. [↑](#endnote-ref-451)
458. Московский день // Театральная Москва. 1922. № 49. 18 – 23 июля. С. 23. [↑](#endnote-ref-452)
459. *Шершеневич Вадим*. Как закрывали наш театр? // Театральная Москва. 1922. № 42. 30 мая – 5 июня. С. 9. [↑](#endnote-ref-453)
460. Там же. [↑](#endnote-ref-454)
461. {241} Там же. [↑](#endnote-ref-455)
462. Хроника. Опытно-героический театр // Эрмитаж. 1922. № 11. 25 – 31 июля. С. 14. [↑](#endnote-ref-456)
463. *Аббат-Фанфрелюш.* [*В. Шершеневич*]. Летняя работа Гвытм // Театральная Москва. 1922. № 52. 8 – 13 авг. С. 5. [↑](#endnote-ref-457)
464. *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 т. М., 1968. Т. 2. С. 50. [↑](#endnote-ref-458)
465. *Франк*. Левый фронт. Флаг поднят. Открытие ГИТИСа! // Зрелища. 1922. № 5. 26 сент. – 2 окт. С. 12. [↑](#endnote-ref-459)
466. Там же. [↑](#endnote-ref-460)
467. Там же. [↑](#endnote-ref-461)
468. Там же. [↑](#endnote-ref-462)
469. Там же. [↑](#endnote-ref-463)
470. Театр ГИТИС // Известия ВЦИК. 1922. № 230. 12 окт. С. 6. [↑](#endnote-ref-464)
471. Протокол заседания правления ГИТИС от 18 ноября 1922 года // РГАЛИ. Ф. 963 (ГосТИМ). Оп. 1. Ед. хр. 1307. Л. 5. [↑](#endnote-ref-465)
472. Там же. [↑](#endnote-ref-466)
473. Хроника искусств // Известия ВЦИК. 1922. № 255. 11 ноября. С. 5. [↑](#endnote-ref-467)
474. См.: Хроника искусств // Там же. 1923. № 10. 16 янв. С. 4. [↑](#endnote-ref-468)
475. Хроника искусств // Там же. 1922. № 286. 17 дек. С. 5. [↑](#endnote-ref-469)
476. *Бройде М*. Беседа с В. Г. Шершеневичем // Театр и музыка. 1922. № 12. 19 дек. С. 308. [↑](#endnote-ref-470)
477. Хроника. Опытно-героический театр // Зрелища. 1923. № 23. 6 – 12 февр. С. 20. [↑](#endnote-ref-471)
478. Опытно-героический театр // Антракт. 1923. № 2. 25 февр. С. 10. [↑](#endnote-ref-472)
479. *Чернояров В*. Самая достоверная и трогательная история о том, как Шершеневич поссорился с Фердинандовым // Зрелища. 1923. № 28. 13 – 19 марта. С. 6. [↑](#endnote-ref-473)
480. Письмо Научно-художественной секции ГУСа, принятое по результатам заседания 3 февр. 1927 г.: Машинописная копия // РГАЛИ. Ф. 2392 (Фердинандов). Оп. 1. Ед. хр. 282. Л. 6. [↑](#endnote-ref-474)
481. *Таиров А*. Письмо Б. Фердинандову. 29 окт. 1945 г.: Машинописный подписанный текст на бланке Камерного театра // РГАЛИ. Ф. 2392 (Фердинандов). Оп. 1. Ед. хр. 257. Л. 2. [↑](#endnote-ref-475)
482. *Таиров А*. Письмо Б. Фердинандову. 13 марта 1948 г.: Машинописный подписанный текст на бланке Камерного театра // Там же. Л. 3. [↑](#endnote-ref-476)
483. *Фердинандов Б*. Письмо А. Таирову. 6 апр. 1948 г.: Машинописная копия, неподписанная // РГАЛИ. Ф. 2392 (Фердинандов). Оп. 1. Ед. хр. 200. Л. 1 – 1 об. [↑](#endnote-ref-477)
484. {263} Литература по этому поводу малочисленна. Анализ итогов первой зарубежной поездки МКТ дал П. А. Марков в статье «Возвращение» (Театр и музыка. 1923. 9 окт.). Изданную в 1924 году Камерным театром брошюру «Политические отклики западной прессы на гастроли МКТ» следует рассматривать как оперативный информационный материал, не отражающий всей картины гастролей (подбор явно мотивировался необходимостью защиты театра от усиливающихся нападок). Полную и динамичную картину гастролей дает собрание газетных журнальных вырезок (1607 листов!), хранящихся в архиве Камерного театра в РГАЛИ. [↑](#endnote-ref-478)
485. *Райх Б*. Вена — Берлин — Москва — Берлин. М., 1978. С. 168. [↑](#endnote-ref-479)
486. *Gaupp F*. Urn das Theater // Das neue Bücherschau. 1924. № 2. S. 10. [↑](#endnote-ref-480)
487. Письмо Г. Гартунга А. Таирову от 23 окт. 1924 г. Машинописная копия, подписанная // РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 1257. [↑](#endnote-ref-481)
488. *Diebold В*. Tairoff und die Deutsche // РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. I. Ед. хр. 415. [↑](#endnote-ref-482)
489. *Herrmann M*. Das entfesselte Theater // Kölner Tageblatt. 1923. 8 Mai. [↑](#endnote-ref-483)
490. *Edschmied K*. Deutsche Chronik // Neue Freie Presse. 1923. 20 Juli. [↑](#endnote-ref-484)
491. *Fischel O*. Moskauer Kammertheater. Ein Nachwort zu einer Kritik // Das blaue Heft. 1923. № 10. S. 404. [↑](#endnote-ref-485)
492. *Etert K*. Entfesselung des Theaters // Der Tag. 1923. 20 April. [↑](#endnote-ref-486)
493. *Diebold B*. Tairoff und die Deutsche // РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 415. [↑](#endnote-ref-487)
494. *Eggebrecht A*. Theater im heutigen Moskau // Das Theater. 1924. № 3. S. 81. [↑](#endnote-ref-488)
495. *Tairoff A*. Das Entfesselte Theater. Aufzeichnungen eines Regisseurs. (Aus dem Russischen von Hubert Schumann übers.) Potsdamm. Kiepenheuer Verlag, 1923. Оформил книгу художник Эль Лисицкий. Переиздана в ФРГ в 1964 г. издательством Kiepenheur & Witsch, Köln, Vorwort von Paul Pörtner. [↑](#endnote-ref-489)
496. *Эфрос А*. Камерный театр и его художники. М., 1984. С. 42. [↑](#endnote-ref-490)
497. См.: *Таиров А*. Образец философской драмы (к 100‑летию со дня смерти Гете) // Советское искусство. 1932. 21 марта. [↑](#endnote-ref-491)
498. Обвинение Камерного театра и Таирова в западничестве после войны наиболее резко прозвучало в выступлениях на бюро и пленуме МК в 1947 году. Примечательно, что вскоре после этого на допросе В. Зускина по делу Антифашистского еврейского комитета прозвучала характеристика Таирова как режиссера, который «протаскивал на сцену пьесы западноевропейского репертуара» // Протокол допроса В. Зускина 26.2.1949. Архив ФСБ РФ, архивное дело № Р‑3208. [↑](#endnote-ref-492)
499. *Таиров А. Я*. Лекция «Современная театральная ситуация (о русском и западном театре)». Прочитана в Камерном театре 2 февр. 1923 г.: Машинописная копия // РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 27. [↑](#endnote-ref-493)
500. Там же. [↑](#endnote-ref-494)
501. Alexander Tairoff und die deutsche Regie // La Plata Zeitung, Buenos Aires. 1930. 4 September. [↑](#endnote-ref-495)
502. *Таиров А. Я*. Лекция «Современная театральная ситуация». [↑](#endnote-ref-496)
503. Письмо Л. Йесснера А. Таирову от 13 июля 1923 г. Машинописная копия, подписанная // РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 846. [↑](#endnote-ref-497)
504. {264} Дневник гастролей Камерного театра за границей: Машинописная копия // РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 28. [↑](#endnote-ref-498)
505. *Таиров А. Я*. Лекция «Современная театральная ситуация»… [↑](#endnote-ref-499)
506. *Jehring H*. Das Programm des russisehes Experimentaltheater // Berliner — Börsen — Courier. 1922. 30 Dezember. [↑](#endnote-ref-500)
507. Berliner — Börsen — Courier (BBC). 1923. 5 April. [↑](#endnote-ref-501)
508. *Senves F*. Russische Künstler in Berlin // Frankfurt-Oder-Zeitung. 1923. 26 Mai. [↑](#endnote-ref-502)
509. Этот эпизод рассказан автору статьи участником первой гастрольной поездки МКТ В. Стенбергом в беседе 11 окт. 1978 года. [↑](#endnote-ref-503)
510. Из беседы с В. Стенбергом. Братья Стенберги и В. Медунецкий были причислены к труппе Камерного театра накануне гастролей в качестве технического персонала и отвечали за установку и транспортировку декораций. То, что В. Стенберг знал немецкий язык, оказало театру огромную услугу: в различных городах гастролей он вел переговоры с немецкой театральной и железнодорожной администрацией. [↑](#endnote-ref-504)
511. *Diebold В*. Tairoff und die Deutsche // РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 415. [↑](#endnote-ref-505)
512. *Bab J*. Salome // Welt am Montag. 1923. 8 April. [↑](#endnote-ref-506)
513. *Charol M*. Salome // Vossische Zeitung. 1923. 8 April. [↑](#endnote-ref-507)
514. *Spael W*. Salome // Germania. 1923. 9 April. [↑](#endnote-ref-508)
515. *Jacobs M*. Salome // Vossische Zeitung. 1923. 8 April. [↑](#endnote-ref-509)
516. *Jacobsohn S*. Ge- und Entfesseltes Theater // Die Weltbuhne. 1923. № 41. [↑](#endnote-ref-510)
517. *Falk N*. Prinzesse Brambilla // Berliner Zeitung am Mlttag. 1923. 10 April. [↑](#endnote-ref-511)
518. *Hirsch W*. Moritz von Sachsen // Neue Berliner Zeitung. 1923. 18 April. [↑](#endnote-ref-512)
519. *Jehring H*. Das Moskauer Kammertheater // BBC. 1923. 8 April. [↑](#endnote-ref-513)
520. *Jehring H*. Die Russengastspiel im Dt. Theater // BBC 1993. 8 April; H. Jehring. «Brulle, China!» In: *Jehring H*. Von Reinhardt bis Brecht. Berlin, Bd. 3, 1961. S. 58. [↑](#endnote-ref-514)
521. *Bab J*. Die dt. Bühnenkunst // Die Hilfe 1923. № 11. [↑](#endnote-ref-515)
522. *Heilborn E*. Phädra // Frankfurter Zeitung 1923. 18 April. [↑](#endnote-ref-516)
523. *Doblin A*. Revolution oder Dekadenz? // Leipziger Tageblatt und Handlungszeitung. 1923. 27 April. [↑](#endnote-ref-517)
524. Ibid. [↑](#endnote-ref-518)
525. Russische Exzentrik-Operette // 8-Uhr-Abendblatt Nationalzeitung. 1923. 11 April. [↑](#endnote-ref-519)
526. *Scharol M*. Die Theorie des МКТ // Berliner — Börsen — Zeitung. 1923. 14 April. [↑](#endnote-ref-520)
527. *Faktor E*. Die Prinzesse Brambilla // BBC. 1923. 10 April. [↑](#endnote-ref-521)
528. R. N. Phadra // Neue Berliner Zeitung. 1923. 16 April. [↑](#endnote-ref-522)
529. *Zimmermann P*. // Dresdner Nachrichten. 1923. 13 April. [↑](#endnote-ref-523)
530. Phädra // Berliner Lokal Anzeiger. 1923. 15 April. [↑](#endnote-ref-524)
531. *Emmel P*. Preussische Lehrbücher, 1923. № 2. S. 243, 244. [↑](#endnote-ref-525)
532. Y. A. Tairoff im Deutschen Theater // Berliner Volkszeitung. 1923. 18 April. [↑](#endnote-ref-526)
533. *Aram K*. Eine russische Phadra // Die Zeit. 1923. 17 April. [↑](#endnote-ref-527)
534. {265} *Elert K*. Salome // Der Tag. 1923. 8 April; Entfesselung des Theaters. (Abschliessendes zum Gastspiel des МКТ) // Der Tag. 1923. 20 April. [↑](#endnote-ref-528)
535. *Adler M*. Salome // Sachsische Staatszeitung. 1923. 12 Juni. [↑](#endnote-ref-529)
536. *Martini-Lassmann R*. // Rote Bayern Fahne. 1923. 9 – 10 Mai. [↑](#endnote-ref-530)
537. *Geissler M*. Tairoff und keine Ende // Leipziger Volkszeitung. 1923. 8 Juni. [↑](#endnote-ref-531)
538. *Sch*. Revolution ins Theater // Kunstwart, München, 1925. № 12. S. 199. [↑](#endnote-ref-532)
539. *Fischel O*. Moskauer Kammertheater. Ein Nachwort zu seiner Kritik // Das blaue Heft, 1923. № 10. S. 406. [↑](#endnote-ref-533)
540. *Diebold B*. Tairoff und die Deutsche // РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 415. [↑](#endnote-ref-534)
541. *Richter H. G*. // Leipziger Tageblatt. 1923. 29 Mai. [↑](#endnote-ref-535)
542. *Diebold B*. Der Schleier der Pierette // Frankfurter Zeitung. 1923. 7 Juli. [↑](#endnote-ref-536)
543. *Fischel O*. Moskauer Kammertheater. Ein Nachwort zu seiner Kritik // Das blaue Heft, 1923. № 10. S. 406. [↑](#endnote-ref-537)
544. *Fechter I*. Russische Operette // Dt. Allgemeine Zeitung. 1923. 7 April. [↑](#endnote-ref-538)
545. *Diebold B*. Der Schleier der Pierette // Frankfurter Zeitung. 1923. 7 Juli. [↑](#endnote-ref-539)
546. *Fechter I*. Prinzesse Brambilla // Dt. Allgemeine Zeitung. 1923. 10 April. [↑](#endnote-ref-540)
547. *Aram K*. Eine russische Phädra // Die Zeit. 1923. 17 April. [↑](#endnote-ref-541)
548. *Sch.* Revolution ins Theater // Kunstwart, Munchen, 1925. № 12. S. 199. [↑](#endnote-ref-542)
549. Любопытно отметить, что к периоду гастролей относятся такие характеристики Камерного театра, как «имеющего отношение только к эстетике прошлого века» (С. Марголин, назвавший Таирова шефом «театра-будуара»), как театра, в котором «идеологическая воля не реализовалась в театральную форму, ей отвечающую» (В. Рудин). П. Пёртнер замечает в упомянутом предисловии к переизданию «Раскрепощенного театра» (Кёльн, 1964): «То, что Камерный театр, нареченный официальной критикой “оплотом буржуазии”, “партизаном антисоветской культуры”, смог устоять во “времена чисток”, он обязан своему всемирному успеху во время трех крупных европейских турне. Его использовали в качестве инструмента пропаганды для создания международных контактов». См.: *Pörtner P*. Vorwort. Op. cit. S. 34. [↑](#endnote-ref-543)
550. *Edschmied К*. Deutsche Chronik // Neue Freie Presse. 1923. 20 Juli. [↑](#endnote-ref-544)
551. *Gaupp F*. Um das Theater // Das neue Büchreschau. 1924. № 2. S. 11. [↑](#endnote-ref-545)
552. Ibid. S. 9 – 10. [↑](#endnote-ref-546)
553. *Jehing H*. Die Truppe // In seinem Buch: Von Reinhardt bis Brecht. Op. cit. Bd. 1. S. 336. [↑](#endnote-ref-547)
554. {286} *Вульф В*. Из архива Юрия Ракитина // Театральная жизнь. 1990. № 19. С. 20 – 23; Ю. Л. Ракитин. Весельчак № 1: Публикация Р. Янигрова. Комментарии Е. Петровской // Московский наблюдатель. 1992. № 9. С. 46 – 53.

     Очерк Ю. Л. Ракитина был написан в связи с юбилеем Никиты Балиева и впервые напечатан в парижском еженедельнике «Иллюстрированная Россия» (1937, № 45 – 47). В републикации «Московского наблюдателя» сделаны значительные купюры. [↑](#endnote-ref-548)
555. *Ракитин Ю. Л*. Записки русского актера и режиссера: Машинопись с рукописи // Личный архив А. Арсеньева. Частично передано в Театральный музей Воеводины. [↑](#endnote-ref-549)
556. Цит. по: *Арсеньев А*. На берегах Дуная: Рукопись // Личный архив А. Арсеньева. Л. 141. [↑](#endnote-ref-550)
557. Цит. по: *Косановић Б*. Ракитинове новосадске режиjе Островского // Руска емиграциjа у српскоj култури ХХ века. Зборник радова. Београд, 1994. Т. 2. С. 120. [↑](#endnote-ref-551)
558. *Ракитин Ю. Л*. Весельчак № 1 / Публикация Р. Янгирова. Комментарии Е. Петровской. С. 53. [↑](#endnote-ref-552)
559. Там же. С. 46. [↑](#endnote-ref-553)
560. Там же. С. 51. [↑](#endnote-ref-554)
561. См.: *Марjановић Р*. Контраверзе редительа Jуриjа Львовича Ракитина // Руска емиграциjа у српсксоj культури ХХ века. Зборник радова. Београд, 1994. Т. 2. С. 115 – 119. [↑](#endnote-ref-555)
562. *Сарабьянов Д*. Памятники культуры — рядом с нами // Новый мир. 1993. № 12. С. 245. [↑](#endnote-ref-556)
563. Цит. по: *Арсеньев А*. На берегах Дуная. Л. 189. [↑](#endnote-ref-557)
564. Записи, сделанные Ю. Л. Ракитиным во время работы над «Месяцем в деревне», — тетрадь, озаглавленная «Под стеклами оранжереи» с дарственной надписью К. С. Станиславскому хранится в Музее МХАТ (К. С. № 4067). См. об этом: *Соловьева И. Н*. «Месяц в деревне» // Театр. 1976. № 7. С. 104 – 111. [↑](#endnote-ref-558)
565. *Строева М. Н*. Режиссерские искания Станиславского. 1898 – 1917. М., 1973. С. 251. [↑](#endnote-ref-559)
566. Цит. по: *Косановић Б*. Ракитинове новосадске режиjе Островского // Руска емиграциjа у српскоj култури ХХ века. С. 4. [↑](#endnote-ref-560)
567. *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 т. М., 1968. Т. 1. С. 92. [↑](#endnote-ref-561)
568. Там же. С. 312. [↑](#endnote-ref-562)
569. См.: *Роев М*. Россия за рубежом. История культуры русской эмиграции. 1919 – 1939. М., 1994. С. 34 – 35. [↑](#endnote-ref-563)
570. Цит. по: *Arsenjev A*. Rakitin. Među ruskim emigrantima // Личный архив А. Арсеньева. Л. 2. [↑](#endnote-ref-564)
571. Цит. по: *Арсеньев А*. На берегах Дуная. Л. 147. [↑](#endnote-ref-565)
572. См.: *Вагапова Н., Марьянович П*. Русские артисты и реформа белградской сцены (Из истории театра 1910‑х годов) // Художественные связи народов России и Югославии. XVII — ХХ вв. М., 1987. С. 96 – 106. [↑](#endnote-ref-566)
573. {287} *Volk P*. Pozorišni zivot u Srbiji 1835 – 1944. Beograd, 1992. S. 273. [↑](#endnote-ref-567)
574. *Ракитин Ю*. Открытое письмо артистам Художественного театра // Общее дело. Париж, 1921. № 526. 27 дек. [↑](#endnote-ref-568)
575. *Milošević М*. Moje pozoriste // Secanje na Rakitina. Beograd, 1984. S. 84. [↑](#endnote-ref-569)
576. *Milanović О*. Vladimir Žedrinski, scenograf i kostimograf. Beograd, 1987. S. 21. [↑](#endnote-ref-570)
577. Цит. no: *Lešić J*. Istorija jugoslavenske moderne rešije (1861 – 1941). Novi Sad, 1986. S. 99. [↑](#endnote-ref-571)
578. Ibid. S. 99. [↑](#endnote-ref-572)
579. Ibid. S. 100. [↑](#endnote-ref-573)
580. Ibid. S. 100. [↑](#endnote-ref-574)
581. Цит. no: *Arsenjev A*. Rakitin. Među ruskim emigrantima Л. 9 – 10. [↑](#endnote-ref-575)
582. *Milošević M*. Moje pozorište. S. 84. [↑](#endnote-ref-576)
583. *Каџић М*. Позориште Moje младости. Нови Сад, 1983. С. 74. [↑](#endnote-ref-577)
584. Цит. по: *Lešiić J*. Istorija jugoslavenske moderne rezije (1861 – 1941). S. 100. [↑](#endnote-ref-578)
585. *Каџић М*. Позориште Moje младости. S. 97. [↑](#endnote-ref-579)
586. *Rakitin J. L*. Pribliziti glumca ulozi ili ulogu glumcu // Naša scena. Novi Sad, 1950. № 9. S. 3. [↑](#endnote-ref-580)
587. Цит. по: *Арсеньев А*. На берегах Дуная. Л. 149. [↑](#endnote-ref-581)
588. Там же. Л. 151. [↑](#endnote-ref-582)
589. *Каџић М*. Позориште моjе младости. S. 105. [↑](#endnote-ref-583)
590. Ibid. S. 108. [↑](#endnote-ref-584)
591. Цит. по: *Marjanović P*. Novosadska pozonsha rezija. Novi Sad, 1991. S. 29. [↑](#endnote-ref-585)
592. *Каџић М*. Позориште Moje младости. С. 108. [↑](#endnote-ref-586)
593. *Ракитин Ю. Л*. Под стеклом оранжереи // Музей МХАТ. К. С. № 4067. С. 19 – 21. [↑](#endnote-ref-587)