Гвоздев А. А. **Театральная критика** / Сост. и прим. Н. А. Таршис. Л.: Искусство, 1987. 279 с.

*И. И. Шнейдерман.* Алексей Александрович Гвоздев 3 [Читать](#_TOC134087053)

Советский драматический театр

Конструктивизм и преодоление театральной эстетики Ренессанса 18 [Читать](#_Toc134087055)

Театральная Москва 20 [Читать](#_Toc134087056)

Экспрессионисты на русской сцене 24 [Читать](#_Toc134087057)

Театр художника-живописца 26 [Читать](#_Toc134087058)

О преодолении эстетизма 28 [Читать](#_Toc134087059)

Этика нового театра 30 [Читать](#_Toc134087060)

Постановка «Д. Е.» в Театре имени Вс. Мейерхольда 33 [Читать](#_Toc134087061)

«Иль‑ба‑зай» 36 [Читать](#_Toc134087062)

«Учитель Бубус» Мейерхольда 38 [Читать](#_Toc134087063)

Игра телом и вещами 43 [Читать](#_Toc134087064)

Ритм и движение актера 45 [Читать](#_Toc134087065)

Концовки и пантомимы («Мандат» Мейерхольда — Эрдмана) 48 [Читать](#_Toc134087066)

«Колдунья» (Московский государственный еврейский театр) 51 [Читать](#_Toc134087067)

«3 изюминки» — «10‑я заповедь»  
(Московский государственный еврейский театр) 52 [Читать](#_Toc134087068)

Ленинградская группа художников-декораторов 53 [Читать](#_Toc134087069)

Реализм и достижения революционного театра 56 [Читать](#_Toc134087070)

«Петербург» 60 [Читать](#_Toc134087071)

«Ревизор» на Удельной 62 [Читать](#_Toc134087072)

«День и ночь» 63 [Читать](#_Toc134087073)

Классики наизнанку 65 [Читать](#_Toc134087074)

Пути развития Камерного театра 67 [Читать](#_Toc134087075)

Итоги театрального сезона 1926/27 года 69 [Читать](#_Toc134087076)

Ревизия «Ревизора» 72 [Читать](#_Toc134087077)

Н. П. Акимов 86 [Читать](#_Toc134087078)

«Доходное место» 89 [Читать](#_Toc134087079)

«Закат» Бабеля (Московский Художественный академический театр 2‑й) 93 [Читать](#_Toc134087080)

Игра в масках 95 [Читать](#_Toc134087081)

«Горе от ума» 96 [Читать](#_Toc134087082)

Первая удача  
(«Гоп‑ля, мы живем!..» в Московском Театре Революции) 99 [Читать](#_Toc134087083)

«Делец» (Ленинградский Академический театр драмы) 100 [Читать](#_Toc134087084)

«Клеш задумчивый» (Театр рабочей молодежи) 103 [Читать](#_Toc134087085)

«Командарм 2» (Гастроли Театра имени Вс. Мейерхольда) 104 [Читать](#_Toc134087086)

«Тартюф» в Госдраме 106 [Читать](#_Toc134087087)

«Чудак» Афиногенова в Госдраме 108 [Читать](#_Toc134087088)

Экспрессионистические тенденции в советском театре 111 [Читать](#_Toc134087089)

Историческая роль театра Мейерхольда К десятилетию 113 [Читать](#_Toc134087090)

«Маскарад» Мейерхольда — Головина 118 [Читать](#_Toc134087091)

Классики на советской сцене 121 [Читать](#_Toc134087092)

«Дон Жуан» Мейерхольда 125 [Читать](#_Toc134087093)

Декорация и площадка. О театральном художнике 128 [Читать](#_Toc134087094)

«Дама с камелиями» 131 [Читать](#_Toc134087095)

Победа большой актрисы  
(«После бала» Н. Погодина в Театре Революции) 137 [Читать](#_Toc134087096)

«Ричард III» 140 [Читать](#_Toc134087097)

Театр советской героической драмы 143 [Читать](#_Toc134087098)

«Горе уму» 148 [Читать](#_Toc134087099)

На спектаклях Театра Революции 152 [Читать](#_Toc134087100)

Классическое наследие и социалистический театр 161 [Читать](#_Toc134087101)

О комедийном спектакле 166 [Читать](#_Toc134087102)

Островский на сцене ленинградских театров 171 [Читать](#_Toc134087103)

Советский музыкальный театр

Пробуждение «Спящей красавицы» 189 [Читать](#_Toc134087105)

Импрессионизм и балет 192 [Читать](#_Toc134087106)

Искусство чистого танца (К юбилею Е. П. Гердт) 195 [Читать](#_Toc134087107)

Д. Б. 197 [Читать](#_Toc134087108)

«Красный вихрь» 199 [Читать](#_Toc134087109)

Бессилие или нежелание? (Академический балет) 201 [Читать](#_Toc134087110)

Семенова («Ручей» в Академическом балете) 203 [Читать](#_Toc134087111)

Странный театр (Академический балет) 204 [Читать](#_Toc134087112)

«Дальний звон» 205 [Читать](#_Toc134087113)

«Пульчинелла» 207 [Читать](#_Toc134087114)

«Ледяная дева» (Академический балет) 209 [Читать](#_Toc134087115)

Итоги театрального сезона 1926/27 года. Опера и балет 210 [Читать](#_Toc134087116)

Айседора Дункан 213 [Читать](#_Toc134087117)

Еще о «Воццеке» 214 [Читать](#_Toc134087118)

О реформе балета 216 [Читать](#_Toc134087119)

«Нос» — опера Д. Шостаковича (Малый оперный театр) 225 [Читать](#_Toc134087120)

Выступление в Государственной академии искусствознания  
на обсуждении постановки оперы «Пиковая дама»  
в Малом оперном театре 226 [Читать](#_Toc134087121)

Примечания 235 [Читать](#_TOC134087122)

Указатель имен 265 [Читать](#_TOC134087123)

# **{****3}** Алексей Александрович Гвоздев

А. А. Гвоздев был не только известным театральным критиком, но крупным ученым, знатоком западноевропейской литературы и театра средних веков, эпохи Возрождения и нового времени[[1]](#footnote-2). Строго говоря, он по преимуществу и был ученым, недаром карикатура художника Н. Радлова на ленинградских критиков, атакующих бывший Александринский театр, изображает Гвоздева азартным артиллеристом, из чьей пушки вместо снаряда вылетает толстенная книга. Но этот вечно копавшийся в старине профессор был неистово, жадно влюблен в ускользающее искусство сцены. Эта растущая с годами влюбленность, соединяясь с громадной эрудицией и безукоризненным вкусом, придавала его сжатым статьям и заметкам тот скрытый пламень, ту серьезность и доказательность, за которые их так ценили и читатели, и практики театра: для них, даже стоящих на иных творческих позициях, слово профессора Гвоздева было весьма и весьма веским. Рецензии Гвоздева охватывают спектакль в его существенных линиях, выявляют особенности режиссерской трактовки пьесы и ее сценического воплощения. Гвоздев объективен в своих наблюдениях и, даже отвергая замысел постановки в целом, находит возможность отметить частные режиссерские и актерские удачи. Гвоздев краток, у него нет описаний ради описания, но у читателя складывается отчетливый пластический образ зрелища. Привлекает независимость позиции критика, свобода высказывания. Все проникнуто уважением к труду и таланту сценических деятелей, но без оглядки на ранг театра, чины и звания актеров.

Алексей Александрович Гвоздев родился в Петербурге 24 февраля 1887 года. Отец его, состоятельный купец, скончался вскоре после его рождения. Братья, продолжавшие «дело» отца (магазин в Апраксином дворе), пьянствовали. Воспоминания детства не окрашены у Гвоздева в розовые тона. Чувствуя себя одиноким, он рано пристрастился к чтению. Мать, стараясь дать ему хорошее образование, поместила его в подготовительное немецкое училище, а через два года — в Гимназию Петра и Павла (Peterschule), где преподавание велось на немецком языке. Отсюда будущий филолог вынес совершенное владение немецким языком, постиг латынь и древнегреческий.

Гвоздеве не пришлось учиться на медные деньги, от отца ему досталось наследство. Свое образование он продолжил за границей: около трех лет (1905 – 1908 гг.) слушал лекции по литературе, философии, языкознанию в Лейпциге и Мюнхене, на каникулах путешествовал по Швейцарии, Франции, Италии; обучился французскому, английскому, итальянскому (позднее прибавилось знание скандинавских языков, закрепленное поездкой в Швецию и Норвегию).

С такой солидной подготовкой осенью 1908 года он поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета. Однако к тому времени отцовское наследство иссякло, пришлось зарабатывать уроками. {4} В 1913 году Гвоздев снова поехал заниматься в Мюнхен. Там и застало его начало первой мировой войны. Как многих русских, его интернировали. Вместо библиотек и музеев — концентрационный лагерь. К счастью, месяца через полтора начался обмен гражданскими военнопленными и Гвоздев вернулся на родину. В 1916 году начинающий приват-доцент приступил к чтению своего первого университетского курса («Творчество Мольера»), одновременно вел занятия по зарубежной литературе на русском и немецком языках в ряде учебных заведений Петрограда.

Дебютировал в печати Гвоздев в марте 1914 года статьей, направленной против будущего своего кумира В. Э. Мейерхольда. В первом номере нового журнала «Любовь к трем апельсинам» Мейерхольд опубликовал собственную (с соавторами) переделку одноименной пьесы-сказки К. Гоцци, убрав из нее во имя чистой театральности все сатирические мотивы. Гвоздев протестовал против этого. Возникла полемика. Отвечая ему, авторы переделки объявили исключенные мотивы несущественными. Развернутая статья «Общественная сатира Карло Гоцци» (1915 г.) и дальнейшая разработка этой темы привела молодого ученого к самостоятельному открытию: оказалось, что сказочные сюжеты Гоцци восходят к комическим операм Лесажа, родившимся во французском ярмарочном театре. Это исследование, законченное в 1916 году, вошло в книгу Гвоздева «Из истории театра и драмы» (1923 г.).

Таким образом, литературный дебют Гвоздева был также началом его дальнейшей многолетней работы по истории западноевропейской драматургии.

Регулярно печататься Гвоздев начал в 1915 году. Ежемесячный журнал либерально-демократической ориентации «Северные записки», где сотрудничали также Б. М. Эйхенбаум, А. А. Смирнов, Б. А. Кржевский, поручил ему вести постоянный раздел «Литературная летопись».

О чем писал Гвоздев в «Северных записках»? Его сферой была художественная проза. Он разбирал по мере выхода в свет, иногда группируя их тематически или по авторам, очередные произведения В. Вересаева, А. Куприна, И. Бунина, А. Н. Толстого, К. Тренева, Н. Телешова, Б. Садовского, Г. Чулкова, Е. Замятина и других. Его обзорам свойственны объективность тона, ясная передача содержания, определенность оценок. Он поддерживал все, что отвечало жизненной правде, и не осуждал стилизацию, если она художественная. Совершенно не принимал он сентиментальности, мелодраматизма, вычурности и, не стесняемый авторитетом имен, почти безошибочно отделял в текущей литературе значительное от маловажного. Гвоздев строго академичен и рецензирует современную прозу почти тем же тоном, что новый перевод Лукиана или ученый труд о «Фаусте».

Летом 1917 года специальная комиссия вербовала работников для вновь создаваемых филологических факультетов в Саратове и Томске. Гвоздева соблазнила возможность получить кафедру, он выбрал Томск, где и проработал три года. В 1920 году Гвоздев вернулся в Петроград.

Город опустел, облик его заметно изменился. Не дымили заводские трубы, не ходили трамваи. А зима 1920/21 года оказалась очень тяжелой. По в темном, промерзшем, голодном городе, где воду таскали ведрами по обледенелым лестницам, сжигали в «буржуйках» мебель и книги, спали не раздеваясь, ели картофельную шелуху, согревали чернила дыханием, культурная {5} жизнь была неслыханно интенсивной. Залы старых и новых театров, бесчисленных студий бывали переполнены, создавались новые учебные и научные центры, печатались книги и журналы. Грандиозная программа перестройки всей жизни на новых, справедливых началах воодушевляла интеллигенцию. Именно в это время и загорелся Гвоздев тем искренним революционным энтузиазмом, который не остывал у него никогда.

С начала 1920‑х годов Гвоздев развертывает широчайшую научно-просветительскую деятельность. Тогда же определяются учреждения, где он проработает непрерывно до последнего дня своей жизни. Это, во-первых, Педагогический институт им. А. И. Герцена (одним из итогов многолетнего преподавания явился вышедший в 1935 году учебник «История западноевропейской литературы. Средние века и Возрождение»). И, во-вторых, Институт истории искусств (ныне Научно-исследовательский отдел Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова), где его избрали руководителем разряда (сектора) театра, ибо к этому времени он проявил плодотворный интерес к сценическому искусству[[2]](#footnote-3).

Историей драматургии Гвоздев интересовался всегда, но только как одним из видов литературы. Теперь увлекся собственно театром, став основоположником новой советской науки — театроведения. Историк театра должен, по Гвоздеву, рассматривать драму в качестве одного из слагаемых творчески самостоятельного синтетического искусства театра. Специфическим предметом изучения для театроведа является спектакль. Изучать историю театра как историю спектаклей — значит вместе с развитием драмы и на основе этого развития изучать эволюцию актерского искусства, режиссуры, театральных зданий, декорационного оформления, костюмов, бутафории, что, в свою очередь, связано с развитием пространственных искусств. Образцовый метод воссоздания старинных спектаклей Гвоздев нашел в книге известного немецкого ученого Макса Германа «Исследования по истории немецкого театра Средневековья и Возрождения» (1914 г.). Пропаганде этого опыта Гвоздев посвятил свои статьи «Германская наука о театре. К методологии истории театра» (1922 г.) и «Итоги и задачи научной истории театра» (1924 г.). По его инициативе методика М. Германа была использована, в частности, при изучении начальной поры русского театра[[3]](#footnote-4).

В секторе театра вокруг Гвоздева сплотилась группа видных ученых (так называемая «школа Гвоздева»). Координируя их работу, сам он продолжал изучать западноевропейский театр, создал капитальный труд «Театр эпохи феодализма» (1931 г.)[[4]](#footnote-5).

В основании всех этих работ лежала некая общая концепция, сложившаяся под влиянием методологии формально-социологической школы литературоведения и суммарно изложенная в статье «О смене театральных систем». Под системой Гвоздев разумел «… соотношение между формой сценической площадки, составом зрителей, структурой актерской игры и {6} характером обслуживающей актера драматургии»[[5]](#footnote-6). Гвоздев проследил, как утвердившаяся в средневековом городе демократическая система ярмарочного театра, с которой генетически связана драматургия Шекспира, Мольера, испанцев «золотого века», вымирала. Подмостки под открытым небом сменились сценой-коробкой с иллюзорными декорациями, простонародного зрителя оттеснила аристократия и богатая буржуазия, вчерашнего комедианта-импровизатора сковал по рукам и ногам литературный текст. В результате «самостоятельная роль сценического искусства утрачивается, уступая место господству литературы. Этим закрепляется разрыв театра с народными массами и определяется его оторванность от их интересов. Театр переходит целиком в ведение буржуазной интеллигенции»[[6]](#footnote-7). Начиная от немецких романтиков театр стремится отказаться от оперно-балетного здания и сцены коробки, а позднее делаются практические шаги в этом направлении. Строители революционного театра должны учитывать вековую борьбу между системами «придворного» и «народного» театров.

Кроме материала истории эта концепция имела современные источники. Гвоздев был полностью в курсе исканий М. Рейнгардта, Г. Фукса, Г. Крэга, Вс. Мейерхольда, знал их спектакли, много размышлял о проблемах, над которыми они бились, в особенности над соотношением жизненной правды и сценической условности. Здесь нужно вспомнить, что вместе с успехами сценического реализма обнаружились некие противоречия театрального развития. Желание сделать сценическую картину «вырезом из жизни», зеркальным подобием действительности вступало в конфликт с природой театра, не в меньшей степени условного, чем условны другие искусства. К осознанию этого новаторы приходили по-разному. В частности, у Мейерхольда задача преодоления натурализма, выдвинутая объективной диалектикой театрального процесса, соединялась с неоромантическим бегством от прозы буржуазного общества. Так возник его интерес к театру добуржуазных эпох. Он мечтал покончить со сценой-коробкой, освободить актера от оков литературы, от «психологизма», возродить традиции площадного зрелища.

Во время революции, распахнувшей двери театра перед народным зрителем, некоторые из этих идей приобрели актуальность. Высвобождая результаты своих опытов от прежней символистской оболочки и желая поставить их на службу пролетариату, Мейерхольд осенью 1920 года провозгласил программу «Театрального Октября».

Вернувшись в Петроград, Гвоздев без колебаний примкнул к Мейерхольду, чьи лозунги хорошо соотносились с концепцией ученого. Для Мейерхольда же она была тем более убедительной, что перекликалась с издавна усвоенными им идеями А. С. Пушкина («Драматическое искусство родилось на площади — для народного увеселения» и лишь потом драма «перенеслася в чертоги», переселилась ко двору). И получилось так, что объективные факты, добытые изысканиями Гвоздева-историка, преломились через призму лозунгов «Театрального Октября», подкрепляя их авторитетом науки.

В связи с пятилетием Театра им. Вс. Мейерхольда вышел сборник «Театральный Октябрь» с предисловием Гвоздева. В этой кузнице революционного {7} театра, противопоставившего себя наследию буржуазного XIX века, писал он, уже выкованы отдельные звенья будущего. Оформление стало динамичным, вовлеклось в игру и подкрепилось свето-звукомонтажем. Иным стал и актер: «Обновилась вся система движения на сцене. Слово обрело новые опорные пункты в игре с предметами», «наряду с возрожденном пантомимы шло обогащение спектакля новыми приемами массовой групповой игры, сменившей индивидуализм актера старого театра».

Обновление сценических форм, считал Гвоздев, перестраивает и структуру драмы, новая драма возникает как составная часть нового театра. В двуединстве «драматургия — сцена» именно режиссерскому новаторству принадлежит ведущая роль.

В 1920‑е годы Гвоздев утвердился в мысли, что театральная культура каждого нового восходящего класса вырастает из его самодеятельности. Гвоздев и А. И. Пиотровский показали это на примерах античного общества, средневековья и Возрождения, подтвердили предысторией МХТ, чья реформа вызревала еще в недрах любительских кружков. И следовательно, пролетарскому театру предстоит вырасти из самодеятельных кружков советской фабрично-заводской молодежи (отсюда исключительная роль, приписываемая ТРАМам — Театрам рабочей молодежи).

Таков в суммарном изложении был теоретический багаж, с которым ученый вступил на поприще театральной критики.

По свидетельству его ближайшего соратника С. С. Мокульского, Гвоздев внушал коллегам, что «историк театра должен быть театральным критиком и принимать участие в строительстве социалистической театральной культуры»[[7]](#footnote-8). Подтверждая слова делами, он становится одним из виднейших в Ленинграде критиков и рецензентов. Он охватывает все виды и жанры сценического искусства, пишет о драме, балете, опере, эстраде, цирке, подводит итоги сезонов, информирует читателя о зарубежном театре. Повседневная работа в печати шла у Гвоздева рука об руку с научными исследованиями, от которых во многом зависела позиция, направленность взгляда, избирательность внимания Гвоздева-критика.

Воинствующе утверждая специфику театроведения, он в 1920‑е годы склонен был подчеркивать независимости театра от литературы. Складывалась парадоксальная ситуация: выдающийся знаток истории драмы невольно обходил ее роль в структуре театрального представления. Возникал крен в сторону зрелищно-пластических элементов театра. Таковы были предпосылки его постоянного интереса к работе современных театральных художников. На некоторое время он становится поборником конструктивистов, которые взамен иллюзорной живописной декорации воздвигали на сцене «станки», обретающие эстетическую значимость в зависимости от действия данного спектакля. К тому же именно конструктивизм способен, по мнению Гвоздева, воплотить дух динамики XX века, подсказать стилистику современной драмы с ее кинематографически быстрым мельканием эпизодов.

Приверженность Гвоздева к конструктивизму не мешала, однако, художественно чуткому критику восхищаться и теми явлениями искусства, которые создавались совершенно по иным законам. В статье «Театр художника-живописца» {8} он ставит в заслугу Ленинградскому Большому драматическому театру то, что там предоставлен великолепный простор сценической живописи. Отмечая начавшееся сближение «конструкторов» и «декораторов», он следит за работой отдельных художников (Н. П. Акимова, И. Ю. Шлепянова и др.). В популярной книжке «Художник в театре» (1931 г.) Гвоздев бросает общий взгляд на эволюцию техники и оформления сцены, а в статье «Декорация и площадка» прослеживает путь театральной декорации начиная с «Мира искусства», показывая на конкретном примере борьбу различных эстетических тенденций. Он ратует за художника, мыслящего режиссерски, сливающего свой замысел с идейной содержательностью спектакля. Такая его позиция остается и сегодня живой, подтверждается опытом нынешней сценографии, которая, отбросив претензии конструктивизма 1920‑х годов на монополию, унаследовала от него принцип действенного оформления сценического пространства.

Ориентируясь на «левое» искусство, Гвоздев скептически смотрел на возможности академической сцены, особенно бывшего Александринского театра, где при чрезвычайно сильном актерском составе непоследовательность режиссерского новаторства оборачивалась эклектизмом, а академичность нередко отдавала рутиной.

С. М. Эйзенштейн, уподобляя театр сохе, а кино трактору, предсказывал отмирание театра. По Гвоздеву, театр выживет, если обогатится техническими средствами индустриальной эпохи. Время показало, что новейшая сценическая техника, «индустриализация театра» совместима с актерским искусством школы К. С. Станиславского и что этому искусству, которое критик склонен был отождествлять со стихийным актерским «нутром», доступны не только камерные сюжеты. Гвоздев знал цену высочайшей культуре Московского Художественного театра и при случае ставил ее в пример Ленинградскому театру Акдрамы; но, даже перестав видеть в плакатности единственно революционный стиль, нет‑нет да и колол интимно-психологический театр за робость звука и жеста, за пресловутые поиски доброго в злом. Поначалу критик главным образом ленинградский, он откликался на работы москвичей в связи с их гастролями на берегах Невы. Приезжали они часто. Гвоздев писал о Камерном театре и Государственном еврейском театре, о вахтанговцах и Театре Революции. Оспаривая принципы МХТ в общетеоретической форме, конкретных спектаклей, даже таких новаторских, как «Горячее сердце», он как бы не замечал. Он уважительно относился к достижениям Камерного театра в области ритма и пластики, цвета и света, отмечал целостность формы спектаклей, но не принимал его эстетизма. Творчеству Таирова он противопоставлял острое, резкое, пусть со срывами, но всегда волнующее искусство Мейерхольда, который и был для него подлинным властителем дум. Он надолго становится теоретическим оруженосцем Мейерхольда и видит свою задачу в пропаганде, разъяснении его эстетической программы и художественной практики. Он писал почти о каждом спектакле режиссера, а к некоторым не однажды возвращался. В блестящих статьях 1924 года о «Великодушном рогоносце» критик глубоко проник в сложнейшую структуру спектакля, показал и ошеломляющую его новизну, и связь с вековыми традициями; описал его как праздник молодости, здоровья и смеха и, неотделимо от этого, как потрясающую драму, граничащую с трагедией. Он был захвачен виртуозными движениями актеров, {9} на станке, полифонией динамичнейших массовок и с восторгом обнаружил, что в единообразной прозодежде действуют не куклы, а живые люди и спектакль в главных своих персонажах в полном смысле слова актерский. Одним из первых Гвоздев оценил феноменальное дарование М. И. Бабановой, которую назвал «Анной Павловой в драме» и с тех пор пристально следил за ее творчеством. Несвободные от некоторых крайностей «левизны» статьи Гвоздева ценны тем, что вживе доносят до нас великолепные творения Мейерхольда. Он писал о «Доходном месте» и «Лесе», «Учителе Бубусе» и «Мандате», «Горе уму», «Командарме 2» и других спектаклях. Помогая читателю разбираться в художественных задачах каждого нового мейерхольдовского эксперимента, разъяснял также историческое значение знаменитых дореволюционных его работ — «Дон Жуана» и «Маскарада», возобновленных в 1920 – 1930‑е годы.

Вершиной творческого пути Мейерхольда был «Ревизор». Здесь осуществился синтез многих открытий режиссера, сделанных на различных стадиях исканий, от символистского «неподвижного театра» и традиционалистского «нарядного балагана» до новейшего конструктивизма. Шедевр Мейерхольда вызвал бурную дискуссию, породил необъятную литературу. Заметное место принадлежит в ней созданному в 1927 году по инициативе Гвоздева ленинградскому сборнику «“Ревизор” в Театре имени Мейерхольда». В своей статье он убедительно выявил основной художественный принцип спектакля, обозначенный самим режиссером как принцип «музыкального реализма».

В небольшой книге «Театр имени Вс. Мейерхольда» (1927 г.) Гвоздев кратко аннотировал все постановки от «Зорь» до «Ревизора» и изложил творческое кредо театра.

Мейерхольд эволюционировал от плакатности (высокохудожественной!) к новому стилю, определяя его как «реализм на базе условности». Тем же курсом следовал Гвоздев. И если в социологических оправданиях спектаклей он не вполне освободился от предрассудков «левизны», то для раскрытия их непреходящей эстетической ценности сделал очень и очень много.

Подчеркнем со всей определенностью и другое. Гвоздев пропагандировал великое искусство Мейерхольда, но не терпел того, что сам же мастер позже называл «мейерхольдовщиной». И всегда выступал против произвольного перекраивания классики. Вот какова логика его рассуждений. Как Лист создавал транскрипции на музыку Моцарта, так Мейерхольд сотворил режиссерскую транскрипцию «Ревизора». В этом грандиозном спектакле театр, говорил Гвоздев, перестал быть граммофоном литературы, создал симфоническую поэму или симфоническую сюиту, подсказанную «Ревизором» — и шире — всем творчеством Гоголя. Когда же режиссеры неоправданно вольно обращались с классикой, это вызывало протест критика. Если в сумбурном спектакле БДТ «Сэр Джон Фальстаф» (1927 г.) Гвоздев еще мог усмотреть «болезнь роста», реакцию на омертвевший академизм, то творение Театра Дома Печати «Ревизор», появившееся тогда же, окрестил «“Ревизором” на Удельной» (выражение, понятное ленинградцам: на станции Удельная находился дом душевнобольных). Выступая против, как он выразился, «классиков наизнанку», Гвоздев критиковал внешне эффектную переделку «Тартюфа» (Театр Госдрамы, 1929 г.). Гвоздев отдал должное изобретательности режиссуры, стремлению приблизить пьесу Мольера к современности {10} с помощью интермедий. Но, по мнению критика, беда заключалась в том, что высокую обличительную комедию перевели в жанр водевиля и фарса: спектакль получился эффектный, на сцене шла игра ради игры.

Не замыкаясь в классике, Гвоздев рецензировал постановки произведений Вс. Иванова, В. Киршона, Б. Лавренева, А. Файко, И. Бабеля, А. Афиногенова, Н. Погодина, А. Фадеева и других. Не все в его высказываниях бесспорно, но, собранные воедино, они образуют широкую картину становления нашей драматургии и живо воспроизводят стилевое многообразие театра 1920 – 1930‑х годов.

Немало внимания уделял Гвоздев-критик современной зарубежной драме и театру. Знаток германского экспрессионизма, он выявил, как своеобразно преломлялся этот стиль на советской сцене.

Гвоздев не раз выступал в печати по проблемам оперы. Музыкальной стороны спектаклей он почти не касался, считая это делом специалистов. Опера привлекала его главным образом как вид сценического искусства. Преобладание вокала или оркестровости казалось ему неверным. Над оперой как концертом в костюмах должен восторжествовать музыкальный театр в собственном смысле слова: спектакль с сильным сценическим действием, подчиняющим себе оркестр, и с драматической игрой поющих актеров. Его идеалам во многом отвечала музыкальная трагедия «Воццек» А. Берга (Академический театр оперы и балета, 1927 г.). Увлеченно, с эмоциональным подъемом раскрыта в двух его статьях трагедия маленького человека — героя оперы, проанализированы особенности режиссуры С. Радлова. Поддержал он постановку «Бориса Годунова» (1928 г.), где тот же режиссер превосходно развернул массовые сцены, превратив хор и статистов в подлинных участников народной драмы М. Мусоргского. Несколько особняком стоит рецензия на оперу Д. Шостаковича «Нос» в Малом оперном театре, опубликованная в 1930 году. Выразительно зарисовав спектакль, критик усмотрел в нем «психологическую реакцию мещанства на современную действительность». Столь непонятный приговор был следствием того, что на сей раз критик отождествил экспрессивный гротеск композитора с духом германского экспрессионизма. Резко критическую тональность статьи следует отнести за счет веяний времени. В наши дни, как известно, опера «Нос» снова увидела свет рампы.

В 1920‑е годы Гвоздев увлекся балетом, как присяжный рецензент изо дня в день освещал жизнь ленинградской балетной сцены — писал о состоянии и очередных выпусках Хореографического училища, об интересных дебютах и вводах, отмечал прощальные спектакли, гастроли, юбилеи; он много размышлял о сущности этого вида искусства, и взгляды его претерпевали определенную эволюцию.

Он высоко ценил живые традиции великого русского балета и призывал насладиться тем классическим искусством, которое на Западе, по его наблюдениям, вытесняется эстрадно-мюзикхолльным танцем. Он высоко ставил талантливейших представителей старшего поколения (например, Е. Гердт), прекрасную молодежь (блистательную М. Семенову, поразившую его еще ученицей). Коль скоро Академический театр оперы и балета призван быть хранителем лучших образцов наследия, Гвоздев приветствовал возобновление в 1925 году «Павильона Армиды» Фокина — Бенуа, где, по его словам, все черты отживающего свой век романтизма были представлены с незаурядным {11} вкусом и умением. Но в целом состояние академического балета внушало ему тревогу.

В годы, когда вся жизнь бурно менялась, когда в практической работе, во всевозможных, подчас причудливых экспериментах, в борьбе различных течений нащупывались пути строительства советской художественной культуры, балет с его установкой на каноны оставался обособленным от живой действительности. Гвоздев даже сравнивал его со старинным китайским или японским театром, где изощренное мастерство соединялось с принципиальной неизменяемостью и высшей похвалы удостаивалось буквальное следование древним образцам. Обыгрывая в заголовке своей статьи «Пробуждение “Спящей красавицы”» название балета Чайковского, Гвоздев намечал неотложные задачи балетного театра и хореографической школы. То был голос самой жизни, выражение ее насущных потребностей, к осознанию которых приходили и сами деятели балетной сцены. Гвоздев подсказывал балету направление, зависящее от его приверженности «левому» фронту. Был период, когда он считал, что оба милые его сердцу явления — конструктивизм и классический танец — родственны друг другу.

Новый толчок его размышлениям дал балет «Пульчинелла» И. Стравинского в постановке Ф. Лопухова (1926 г.), который он оценил как «новое слово в балете», «решительный шаг вперед, удачный и знаменательный». В «Пульчинелле» ощущались параллели с находками Мейерхольда, Вахтангова, Таирова. «Это именно то, что нужно и нашему балету — усвоить себе достижения новой русской режиссуры», — писал Гвоздев[[8]](#footnote-9). Отметив непрерывность действия, критик восторгается самим духом этого синтетического зрелища, где труднейшие технические движения солиста давали ощущение легкости, где нет подтанцовывающего кордебалета, но все играют, танцуя, и все танцы — «радостная, бодрая игра», в которую вовлечены и вещи, и декорации. Все это вместе с яркими комическими эффектами оркестра создавало жизнерадостный балетно-комедийный спектакль, каких еще не было. И главное: постановщик, не подражая психологизму драматического театра, находил выразительность в средствах самой хореографии.

Наступает, однако, время, когда выявление самодовлеющего танца перестает казаться Гвоздеву важнейшим условием сближения балета с современностью. В большой статье «О реформе балета» он рассматривает составные части крупных многоактных произведений, любимых советскими зрителями, — «Эсмеральды», «Корсара», «Баядерки». В каждом из них имеются мелодрама-пантомима, классический танец, характерный танец и чисто зрелищные элементы: выходы, процессии, смена декораций и другие. Опыт показывает, что в мелодраме нуждается и новый зритель, не следует отказываться от нее, но нужно создать сюжетную пантомиму на современные темы, воспитать актера, озабоченного содержанием, смыслом произведения, а не одними техническими задачами. Поэтому так нужна балету режиссура, он должен стать театром, а не местом демонстрации виртуозных танцев под симфоническую музыку. Убрав «вялую», «слащавую», «парфюмерную» романтику, необходимо сблизить классический танец со стилистикой нового искусства; пусть зазвучит в балете бодрая музыка, пусть актеру дадут {12} прозодежду гимнаста! Что касается характерного танца, всегда игравшего подчиненную роль, то надо пересмотреть его «запасы» в свете успехов этнографии, ибо мазурки — от Скалозуба («созвездие маневров и мазурки») — они родились в чуждом нам быту. Гвоздев считал, что полярность классических и характерных танцев служила дуализму: земному, реальному противопоставлялось потустороннее — видения, духи, романтические грезы и прочие фантазии. В советском балете, писал он в ту пору, должен первенствовать именно земной характерный танец.

Гвоздев — один из тех деятелей, которые помогали наступившему в следующем десятилетии сближению балетного театра с драматическим, утверждению хореографической драмы. Эта в то время прогрессивная позиция имела, однако, негативные последствия. На рубеже 1920 – 1930‑х годов у Гвоздева заметно нарастает пренебрежение к сказочно-поэтическим, романтическим мотивам хореографической классики. Мотивы, к которым естественно, по самой своей природе тяготеет балет, объявляются чуждыми материалистическому мировоззрению. Идеальное осуждается как философский идеализм. В этом плане показательна статья Гвоздева «Лебединая песнь» (о дебюте Г. Улановой). Вопреки тому, что музыка «Лебединого озера», по его словам, пессимистична, исполнена грустной меланхолии, видно, что критик эту музыку любит. Видно, что он невольно любуется легкостью, мягкостью танца, технически еще не вполне совершенного; дебютантка проделала огромную работу, чтобы воплотить все, предписанное традицией в роли Одетты — Одиллии. Но как бы борясь со своим непосредственным чувством, критик объявляет труд балерины напрасным. Ибо артистам, пишет он, «приходится играть то, во что никто всерьез не верит… женщины-лебеди, женщины-демоны — эти образы действительно отошли в “сказочные времена”, оказались выброшенными из нашей литературы и из нашего искусства».

Понять, почему страстный балетоман, знаток истории балета, автор главных статей о нем в Энциклопедическом словаре братьев Гранат (1929 г.) и Большой Советской Энциклопедии пришел к таким выводам, можно лишь в контексте времени. Рубеж 1920 – 1930‑х годов — время наибольшей активности вульгарного социологизма. Фантастика, сказка преследовались в детской литературе, а в балете подвергались атакам «слева». Маяковский третировал балет как «дрыгоножество», а в «Бане» (написанной в том же 1929 году, что и статья Гвоздева) пародийно высмеял любимых мещанами «сильфид» и «сифилид», «эльфов» и «цвельфов». В 1931 году Мейерхольд в «Последнем решительном» В. Вишневского дал пародию на «Красный мак» — первую имевшую длительный зрительский успех попытку балета освоить современную тематику. Но несмотря на очевидные заблуждения Гвоздева, его деятельность балетного критика приносила немалую пользу. Он воевал с рутиной, способствовал сохранению спектаклей классического наследия, вовремя поддерживал новаторов хореографии, поощрял молодежь, умел выделить и точно охарактеризовать истинный талант (например, Е. Люком, М. Семенову, О. Мунгалову, П. Гусева, Н. Анисимову и других), помогал мастерам балета отчетливее понимать задачи, выдвигаемые жизнью.

В своих театральных взглядах Гвоздев не знал застоя. К началу 1930‑х годов он, преодолевая свои вульгарно-социологические заблуждения, пришел {13} к выводу, что великие открытия психологического театра отнюдь не фатально связаны с буржуазной интеллигенцией и анализ человеческой индивидуальности вовсе не равен пропаганде индивидуализма. Пересмотр прежней концепции Гвоздев предпринял еще до того, как она в 1931 году подверглась публичному осуждению. Когда же атака на нее началась, он в самокритичном докладе «О буржуазных течениях в театроведении» разобрал заблуждения свои и своих коллег. В дискуссии, как водится, были перегибы. Но если пренебречь крайностями полемики и отбросить нелепые политические обвинения, предъявленные «школе Гвоздева», то следовало бы признать эту полемику не вполне бесполезной: она помогла ученому преодолеть ограниченность формального метода, пристальнее вглядеться в содержательную сторону историко-театрального процесса.

В последние годы жизни научные интересы Гвоздева все более перемещались от далекого прошлого к дням вчерашним и сегодняшним.

В 1933 году вышла его книга «Театр послевоенной Германии». Современный немецкий театр он знал по литературе и, что особенно важно, по личным впечатлениям: командированный Наркомпросом в Германию, он повидал спектакли всех направлений, был свидетелем открытых классовых стычек на театральном фронте. Историк, очевидец и политически мыслящий советский критик как бы соединились в его остроактуальной книге. Духовное оскудение и «американизация» буржуазного торгашеского театра, перерождение бунтарской экспрессионистской драмы в респектабельную салонную пьесу, оппортунизм традиционных социал-демократических театральных организаций, гитлеровская пропаганда со сценических подмостков и, наконец, противостоящее реакции массовое пролетарское театральное движение — такова панорама театральной жизни Германии 1920 – 1930‑х годов, развернутая в книге Гвоздева. На этом клокочущем фоне рельефно очерчен путь крупнейшего революционного режиссера Э. Пискатора, дана характеристика драматургии Ф. Вольфа и Б. Брехта.

Работая над боевой книгой о немецком театре, Гвоздев параллельно занялся подготовкой большого коллективного труда по истории советского театра. Первый том — «Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма. 1917 – 1921» — вышел в 1933 году. Гвоздев, инициатор издания, был и соавтором (вместе с А. Пиотровским) одной из основных частей книги, которая исследует общие театральные процессы начала XX века. Собранные по живым следам богатейшие материалы, впервые публикуемые, отличные иллюстрации придают этому капитальному тому значение первоисточника, без опоры на него никакая дальнейшая разработка темы невозможна.

В 1939 году в свет выходит учебник Гвоздева «Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий», оказавшийся вместе с сопутствующей ценнейшей хрестоматией последним его трудом. Впервые в театроведении он дал обзор истории драматургии и театра во Франции, скандинавских странах, Англии и Германии 1871 – 1917 годов. Несмотря на некоторые отголоски упрощенного социологизма, книга эта по широте охвата проблем и фактов, по стройности изложения не имела тогда равных, да и теперь у нее не так-то много серьезных соперников.

К середине 1930‑х годов под воздействием известных событий и перемен в общественной жизни (ликвидация РАПП, публикация высказываний {14} К. Маркса и Ф. Энгельса об искусстве, разъяснение ошибок школы М. Н. Покровского, документы Первого съезда советских писателей, статьи и пьесы М. Горького, новая постановка вопроса о народности классики и другие) Гвоздев-критик освобождается от «левой догмы». Подчеркнем, что его эволюция была органична, отвечала той линии, которую он, как мы видели, еще в 1920‑е годы самостоятельно проводил в отношении «“Ревизора” на Удельной» и «Классиков наизнанку». Это не означало готовности мириться с безликой посредственностью, иногда выдающей себя за правоверный реализм. Об этом говорит хотя бы его рецензия на спектакль «Ревизор», созданный в Ленинградском ТЮЗе в 1936 году: там не было формализма и трюкачества, но не имелось, увы, сценического творчества; ровненькое, бескрасочное «чтение в лицах» уничтожило гоголевский юмор и сатиру.

В статье «Классика на советской сцене» (1933 г.) Гвоздев рассматривает спектакли текущего сезона уже не сами по себе, но в свете решения партии о перестройке литературно-художественных организаций, ленинских высказываний о критическом освоении классического наследия. Статья носит как бы «переходный» характер, критик еще склонен присоединиться к уравниванию в спектакле ТРАМа положительных героев «Недоросля» со Скотиниными и Простаковыми, так как все они, мол, крепостники. Вместе с тем осуждает развязную режиссуру: в спектакле играются не характеры, а положения, преобладает плакатный шарж, за остроумными выдумками пропадает текст автора. Таким образом, заключает Гвоздев, спектакль идет мимо пьесы.

Более последовательно новые позиции Гвоздева сказались в его докладе «Островский на сцене ленинградских театров» (1936 г.), изданном отдельной брошюрой. На прочтение пьес Островского, говорит Гвоздев, воздействовали разные стилевые течения, начиная с импрессионизма и символизма, повлиявших и на постановки советского периода. В докладе впечатляет конкретность рассказа, опора на живой материал спектаклей; режиссерские замыслы иллюстрируются описаниями мизансцен, значимых сценических деталей, сжатыми и точными характеристиками актерской игры. Пройдя следом за театрами по всем зигзагам пути освоения Островского, Гвоздев подводит читателя к поставленному В. Кожичем «Лесу» в Театре Госдрамы (1936 г.), воспринятому как образец прочтения классической пьесы.

Еще полнее и ярче взгляды Гвоздева выявились в богатой наблюдениями статье «О культуре режиссера», призывающей театр мыслить вместе с драматургом, а не смотреть на пьесу лишь как на материал для спектакля. Этот тезис в устах Гвоздева вовсе не означал отказа режиссуре в праве на собственное творчество. Не следует только путать его, считал критик, с самодовольным изобретательством, идущим в ущерб действительному содержанию пьесы. Резко меняется отношение Гвоздева к Московскому Художественному театру, чье сорокалетие широко отмечала общественность. Статью «МХАТ и западный театр» он начал так: «Московский Художественный театр вписал блестящие страницы не только в историю русского театра. <…> Он приобрел громадное международное значение, оказав глубокое влияние на развитие западноевропейского театрального искусства. Заняв первое место среди художественных театров мира в то время, когда театр на Западе XX века переживал глубочайший кризис, МХТ сумел не только удержать завоеванные им ранее художественные достижения, но развить {15} их на новой основе. <…> К творческим идеям МХТ прислушиваются все живые силы, работающие в настоящее время в мировом театре». Обширная статья заканчивается признанием творческого метода К. С. Станиславского.

Для Гвоздева не существовало альтернативы «Станиславский или Мейерхольд». Не подчеркивая специально мысли о возможности и необходимости сосуществования различных театральных направлений, он, признав МХАТ, продолжал воздавать должное и Мейерхольду. Его критический разбор теорий театрального традиционализма в первом томе «Истории советского театра» и большой статье «О народности театра» содержал переосмысление некоторых работ Мейерхольда советского периода. Все же в главном его отношение к ним оставалось в высшей степени положительным, и пока существовал Театр им. Вс. Мейерхольда, он его до конца поддерживал, целиком приняв и декларации режиссера по поводу «Свадьбы Кречинского», и самый этот спектакль, равно как и «Даму с камелиями». Многие осуждали Мейерхольда за то, что он, революционный режиссер, позволил себе поставить А. Дюма-сына, «буржуазно-лицемерного», как тогда писали, драматурга. Оправдать выбор попросту тем, что в пьесе звучат общечеловеческие гуманные мотивы и есть прекрасная женская роль, украсившая репертуар мировых знаменитостей, казалось тогда неосмотрительным. Режиссеру пришлось оправдываться иначе: подобно задуманной М. Горьким серии книг «История молодого человека XIX столетия», спектакль составит как бы главу цикла постановок о судьбе женщины в буржуазном обществе. Гвоздев, ярко описав спектакль и игру З. Райх, целиком поддержал эту версию, разработал для ее защиты систему аргументов, в которой, собственно говоря, не нуждалось столь крупное, художественна совершенное творение — спектакль ясной идеи, глубокой человечности, покоряющий красотой формы. Любопытный эпизод этот обнаруживает, в каких непростых условиях протекала тогда работа критика.

Полную солидарность с логикой режиссерского решения высказал Гвоздев в рецензии на вторую редакцию спектакля «Горе уму» и еще восторженнее встретил «Пиковую даму», последнюю увидевшую свет рампы работу Мейерхольда. Как известно, многие музыковеды не простили режиссеру вымарок в партитуре, переделок ряда сцен, замену одних персонажей другими. Театроведы же дружно встали на защиту, так как спектакль с поистине небывалой мощью воплотил трагедийное начало музыки Чайковского.

Краткий обзор научной и театрально-критической деятельности Алексея Александровича Гвоздева хочется завершить несколькими страницами воспоминаний.

Году в 1930‑м или 1931‑м, не помню точно, на искусствоведческом отделении историко-филологического факультета Московского университета по желанию учащихся учредили «театральный цикл» и некоторые студенты, в том числе автор этих строк, изменив изобразительному искусству, стали специализироваться в области театра. Дело началось широко, по нескольку лекций нам прочитали А. В. Луначарский, А. Я. Таиров, П. А. Марков. И как крупнейший в стране знаток зарубежного театра приезжал из Ленинграда Гвоздев, читал по многу часов подряд. Все для нас было внове, слушали мы его с большим интересом. В результате несколько студентов {16} поехали в Ленинград, стали его аспирантами, правда, не западниками, а русистами. Гвоздев тогда усиленно изучал истоки новейших театральных течений в России, начало становления советского театра. Этой же проблематике он и посвятил аспирантский семинар, предложив нам следующие темы для диссертаций: «Первая студия МХТ», «Ранний Мейерхольд», «Ранний Вахтангов», «Ранний Таиров», «Ранний Маяковский и театр» и так далее. То, что мы все занимались одной эпохой, дало громадный выигрыш: аспиранты не корпели в своем углу, каждый свободно ориентировался в материале товарищей и равноправно участвовал в обсуждениях, проходивших под руководством Алексея Александровича весьма оживленно. Усаживались мы по трем сторонам большого ярко-желтого соснового стола (такие столы стояли, вероятно, в старинных департаментах), с четвертой стороны сидел Гвоздев и терпеливо сносил наше азартное, часто совершенно беспомощное барахтанье в теоретически труднейшем материале. Часы занятий были послеобеденные, и порой казалось, что он подремывает. Когда же наставал черед заключительного слова, выяснялось, что он внимательнейше нас слушал и на все недоумения находил ответ. Мы жадно ожидали его итоговых выступлений и обычно не были разочарованы. Он стремился приобщать нас и к текущей театральной жизни. Очень запомнились, например, гастроли знаменитого китайского актера Мэй Лань фана в 1935 году и их разбор на двух или трех занятиях семинара: то были предметные уроки по театрам Востока — Гвоздев знал их не хуже завзятых ориенталистов. Он требовал, чтобы мы отваживались выступать на обсуждении премьер ленинградских театров, часто проводившихся тогда в стенах института (в ту пору именовавшегося ГАНС — Государственная академия искусствознания) в присутствии ведущих мастеров искусства; поощрял работу в ленинградском Лектории и т. п. Своих аспирантов не водил за руку, а, так сказать, бросал в воду, и — выплывай, кто как умеет. Технике научной работы не обучал, планов публичных выступлений не просматривал (все это прекрасно делал со своими аспирантами мастер педагогической работы С. С. Мокульский). Самостоятельно мыслить — вот главное, чему каждый в меру своих способностей мог научиться.

Тогда, в 1933 – 1936 годах нам слегка приоткрылась картина его частного быта. Он жил со своей женой, преподавательницей английского, французского и итальянского языков, в тесной комнате на Красной (бывшей Галерной) улице. Побывав как-то у него в гостях, новые аспиранты ужаснулись убогости жилища. Комсомольская организация, где заводилой был Ю. С. Калашников, подняла большой шум. В результате Гвоздеву предоставили отдельную квартиру во дворе института, на Исаакиевской площади. Вышло так, что наша комната в аспирантском общежитии глядела окно в окно на эту новую квартиру и будто в укор нам, любившим поспать, ровно в восемь утра раздавался частый, безостановочный стук его старенькой пишущей машинки, не умолкавшей до полудня, а то и до двух часов. Потом лекции в Институте им. Герцена на Мойке, аспирантский семинар, просмотр материалов для утренней работы. Вечер — в театре, если жена занята, приглашал с собой кого-нибудь из аспирантов, что воспринималось как большая честь. Конечно, описанный распорядок дня порой нарушался — внеочередным заседанием, публичным диспутом, генеральной репетицией, но утренние часы неизменно отдавались писанию. Писал он прямо на машинке, {17} начисто, с редкими помарками, и к лету на столе вырастала солидная стопка рукописи очередной книги. С последним днем учебного года машинка закрывалась. На летние каникулы он выезжал куда-нибудь поближе к реке и со спиннингом в руках, спозаранку по многу часов выхаживал версты и версты вдоль рек и речушек. Это было и отдыхом, и внутренней подготовкой к предстоящим трудам. С виду уравновешенный, суховатый, довольно замкнутый, Гвоздев был на самом деле натурой страстной, крайне увлекающейся, часто хватающей через край и, при кажущемся перевесе интеллектуального начала, в высшей степени эмоциональной. Внешне профессорски размеренная жизнь его была постоянным внутренним горением. Он и сгорел до обидного рано. При своем хорошем росте сутулился, был близорук, седина отливала желтизной. Нам, двадцати — двадцатипятилетним, он казался глубоким стариком, а ведь к моменту скоропостижной кончины (10 апреля 1939 года) ему исполнилось всего пятьдесят два года…

*И. Шнейдерман*

# **{****18}** Советский драматический театр

## Конструктивизм и преодоление театральной эстетики Ренессанса[[9]](#endnote-2)

Конструктивизм в театре знаменует собой отказ от изобразительности, вернее, от декоративности и живописующей статичности сценической площадки. Проведенный последовательно до конца конструктивизм изгоняет художника-декоратора со сцены и заменяет его конструктором сценической площадки, тоже художником, но подчиненным динамике сценического зрелища, ритму развертывающегося сюжета и напряженности драматического действия. Вместо сценической картинности на сцене утверждается некий комплекс из лесенок, станков, площадок, размещаемых в трехмерном пространстве. Само по себе это сооружение нельзя назвать ни красивым, ни безобразным. Свою эстетическую ценность оно обретает не от зрительно-эстетических норм восприятия, а исключительно от соприкосновения с динамикой драмы, с действием, с движением ее. Если сценическая площадка, так или иначе выстроенная для данного спектакля, выявляет его динамику и помогает развернуть сюжет во всей силе его напряженности, то цель художника-конструктора достигнута: безразлично, создал ли он «прекрасное зрелище дня глаз» (независимое от драмы) или же нет.

В этом направлении упорно работала театральная Москва за годы революции. И в настоящее время мы можем определенно сказать, что русская сцена добилась некоторых достижений, в совокупности открывающих собою новый период в развитии основных принципов построения театра. Для историка театра не подлежит сомнению, что в настоящее время идет коренная ломка тех устоев театральной структуры, которые перешли к нам, в Россию, от Запада вместе со всем укладом жизни и культуры, выработанным сперва в придворно-аристократическом обществе Ренессанса, а затем воспринятым и буржуазным обществом XIX века. Современный конструктивизм в театре есть реакция против огромного исторического процесса, именуемого театром эпохи Возрождения, в своем развитии неизменно утверждавшего декоративную ценность спектакля и тем самым всегда выдвигавшего на первые места художника-декоратора. Доказать это положение можно лишь в более {19} пространной статье, здесь же мне хочется лишь закрепить его в сжатой схеме.

Театр нового времени вырос среди культуры придворного аристократического общества итальянского Ренессанса. Как компактный организм театр стал формироваться в эпоху (XVI век), когда изобразительные искусства достигли уже расцвета и пустили глубокие корни, определяя собой эстетические потребности образованного общества, группировавшегося вокруг двора. Театр возник как часть празднеств Ренессанса, прежде всего как часть «празднества для глаз». И с самого начала мы видим, как лучшие художники эпохи (Леонардо, Рафаэль, Браманте, Перуцци, Джулио Романо и др.) определяют форму этих театральных празднеств. Затем ряд замечательных архитекторов создает новое здание и новую сцену (Серлио, Палладио, Алеотти), и на долгое время художник-архитектор становится полновластным властелином театра, определяя своим творчеством не только вид зрительного зала, но и устройство сцены, декораций (архитектурных по преимуществу), театральных машин и, конечно, актерскую игру. Установив на сцене великолепную перспективную декорацию, отделив от нее зрителей просцениумом и занавесом, превратив сценическую площадку в сценическую картину, художники, конечно, определили вместе с тем и характер актерской игры, потребовали от нее живописных жестов, поз, групп и пр. Новая эстетика сценической картинности красноречиво вскрывается, например, в запрещении появления актера в глубине сцены, где его фигура нарушала бы правильность перспективной иллюзии. Позднее, в XVIII веке, все актерское искусство закрепляется в строгие правила, регулирующие живописность жеста и композицию групп, то есть декоративное начало в театре осознается и утверждается, и в то же время, когда перспективисты-декораторы вроде Сервандони и Биббиена празднуют свои триумфы, и Гете, и Шредер, и французская классическая сцена прежде всего заботятся о декоративно-живописной стороне актерского движения. Вместе со стилизованной декорацией продолжает развиваться и стилизованный жест актера: от барокко к рококо, к ампиру и к волнистым линиям романтизма. Театр служит не обнаружению внутренней динамики действия, а неким, извне привнесенным эстетическим запросам.

Этот итальянский театр сценической картинности подчинил своему влиянию всю Западную Европу. Он поборол в течение веков другую театральную систему, конкурировавшую с ним, а именно: систему, выросшую из средневекового ярмарочного балагана, которая блестяще доказала свою жизнеспособность в театре Шекспира (и отчасти в испанском театре), обходясь без декораций и без сценической картинности, выдвигая движение драмы на первое место, развивая его не только в горизонтальных, но и в вертикальных планах сцены. Но в XVIII веке английский и испанский театры подчиняются итальянской системе, усвоенной победоносным французским классицизмом, и, в сущности, до нашего времени она все еще господствует, все еще живет вокруг нас. Безразлично, смотрим ли мы представление на жалкой провинциальной сцене с грязноватым {20} задником и ободранными кулисами или же мы присутствуем на торжественном спектакле в б. Мариинском или Александринском театрах. Все равно, и там и тут пред нами наследие театра Ренессанса: занавес, кулисы, декорации и господство сценической картинности, водворенной на сцену художниками-декораторами. Правда, XIX век многое предпринял, чтобы избавиться от «балетной выступки» актера, как говорил Белинский, но все же и Г. Фукс, и Г. Крэг, и Рейнгардт — все они не могли освободиться от статики, вносимой на сцену художником-декоратором. Подобно тому как в XVII веке «великий волшебник сцены» Торелли с виртуозным мастерством сменял на глазах у зрителей феерические декорации, так и в наше время художники научились быстро сменять свои картины, пользуясь вращающейся сценой, — но принцип остался все тот же: «зрелище для глаз», и быстрая смена живописных декораций не затрагивала драму, как таковую, и не выявляла ее динамику. То же самое можно сказать про всю полосу деятельности художников «Мира искусства» на русской сцене: и здесь преобладала живописующая статика.

В конструктивизме же заключена возможность преодоления театра Ренессанса, преодоления зрительной, декоративной культуры театра, доставшейся нам от Запада. Я говорю сознательно: дана возможность преодоления, так как только в том случае, если не будет заключен новый компромисс с прежними навыками зрителей, если художник действительно до конца подчинится динамике, ритму и напряженности действия, только тогда сущность нового театра XX века, формирующегося в России, в Москве (в Петрограде мы еще не видели ни одной чисто конструктивной постановки), будет вскрыта до конца во всей полноте ее исторической значимости. Если Мейерхольд не пойдет на компромисс с художником и со зрителями, то он действительно сможет преодолеть ту культуру театра, которая его самого вырастила, надо надеяться, только для того, чтобы вместе с ним перегореть в творческом напряжении русской революции.

Быть может, усовершенствование театральной техники позволит привести в движение все части конструктивной сцены и тем самым окончательно заменить прежнюю сценическую статику новой динамикой театра XX века.

Одновременно с развитием новой сценической площадки идет не менее значительный процесс эволюции драматургии, точно также направленной к преодолению классической поэтики Ренессанса. Но об этом — в другой раз[[10]](#endnote-3).

1924

## Театральная Москва[[11]](#endnote-4)

Две недели, проведенные в московских театрах, после анемичной театральной жизни северной столицы кажутся волнующим, праздничным бытием[[12]](#endnote-5). Вовсе не потому, что все московские постановки {21} удачны и художественно значительны. Нет, приходилось наблюдать немало промахов и даже провалов. Но в Москве есть бодрый творческий дух, полный живой театральной инициативы, налицо большая театральная община, которая живет театром и волнуется с каждым новым опытом, — словом, есть жизнь, рвущаяся вперед и стремящаяся отразить в искусстве современность.

Современность же есть движение, ускорение темпа жизни, насыщение динамикой всех проявлений нового социального бытия. Война и революция дали переоценку всех ценностей: стремительность срывов и сдвигов во всех областях духовной, политической и социальной жизни. Отражается ли эта новая жизнь в театре? Вот основной вопрос, на который хочется найти ответ, говоря о московских постановках текущего сезона.

В погоню за ускорением темпа движения, за отражением той «скорости», которой поклоняется Маринетти в своем последнем манифесте[[13]](#endnote-6), как будто пустились все театры. Каждый по своему разумению. Даже балет, даже оперетка. Сплошь и рядом, не рассчитав своих сил, а главное, не выяснив, допускается ли это законом, лежащим в основе эстетики данного жанра.

Конструктивизм, уничтожающий статичную сценическую картинность и освобождающий сцену от живописно неподвижных декораций ради водворения на подмостках новой динамики действия, искажается подчас до неузнаваемости в руках неопытных, а главное, беспринципных постановщиков. Нельзя без ужаса смотреть, что натворило введение якобы «конструктивных» форм в новой постановке балета «Шехеразада» в Большом театре (балетмейстер Жуков)[[14]](#endnote-7). Авансцена перерезана слева направо помостом, из-за которого ноги танцующих на втором плане танцовщиц не видны; в свою очередь, эти танцовщицы своим корпусом срезают ноги танцующих на третьем плане, на возвышении. Произошла своеобразная «отмена ног» в балете, благодаря неверно понятому и непереваренному как следует, но модному увлечению конструктивизмом. Группам, размещенным на ступеньках, помостах и площадках, негде танцевать (ведь и для простого прыжка не хватает места на узенькой площадке), и волей-неволей танец оказался замененным простым кружением вокруг собственной оси. Провал «Шехеразады» есть грозное предостережение пред нелепым введением конструктивных элементов в динамическое по существу своему искусство балета.

В иных случаях можно наблюдать, как художник-декоратор, живописец по таланту и по призванию, искажает основное задание конструктивизма, приспособляя его к привычным ему навыкам декоратора сцены. Так, в «Лизистрате» декорации Рабиновича (белые мраморные колонны на синем фоне) соединены между собой многообразными лесенками, по которым бегает суетливая толпа[[15]](#endnote-8). Но оживленная беготня еще не создает динамики действия. Пред; нами полная компромиссность принципов постановки: вопреки всем лесенкам замысел живописца властно господствует, и живописующая статика декорации определенно господствует. Положение не {22} спасается и тем, что вся декорация в целом, вместе с толпой, начинает двигаться на вращающейся сцене. И это не усиливает динамики действия. Попытка ввести движущуюся сцену в действие и таким путем достичь большого напряжения его — безусловно, неудачна. Пока не достигнуто преодоление статики живописующего картины художника, до тех пор пред нами, как в панораме, будут двигаться картины, но драматическое действие от этого нисколько не обострится.

Конструктивизм в «Озере Люль» (Театр Революции, постановка под руководством Мейерхольда) проведен радикальнее[[16]](#endnote-9). Здесь нет статичных декоративных полотен, вместо них — многопланные и многоярусные площадки с лестницами, лифт, электрические надписи, цветные световые рекламы, а главное, искусная игра — лучами прожектора, вносящая в спектакль живую ритмику. Простые сцены мелодрамы, действительно, насыщаются острой напряженностью, благодаря мастерской планировке движения актеров.

Эффекты, показанные в «Озере Люль», находят свое дальнейшее применение и развитие в Камерном театре, где «Человек, который был Четвергом» — инсценировка романа Честертона — показала изумительный по сценической технике станок со многими лифтами, подъемным мостом, движущимися площадками, раскачивающимся транспарантным маятником, электрическими рекламами и прочими затейливыми выдумками[[17]](#endnote-10). Но увы, великолепный станок не использован для драматического действия. На станке заседают то анархисты, то сыщики. И только две‑три погони сыщиков за анархистами проводятся на лифтах — это очень эффектно, но пусто.

Да, в этих кинопьесах нет внутреннего содержания. Они интересны лишь как «постановки», как кино в театре. Но, по существу, они чужды нам, хотя и пытаются нарисовать трепетную романтику большого города. Но мы уже устали от беспочвенного американизма, от детектива, от гоняющихся друг за другом сыщиков. Все это интереснее проделывается в кино. А в театре ищешь большего, чем одних только формально технических достижений.

Сочетать современную, близкую нам жизнь с динамикой нового театра пытается агитгиньоль «Слышишь, Москва» в театре Пролеткульта[[18]](#endnote-11). Содержание просто: граф с любовницей и придворными прихвостнями, с другой стороны — рабочие-коммунисты. Между ними агент-провокатор и полиция. Нарастание возмущения и конечная схватка, завершающаяся победой интернационала, показаны на крошечной сцене (без подмостков) с поразительной стремительностью, при помощи хитроумных, динамичных аттракционов и изобретательного монтажа. Сцена убийства агента-провокатора проведена с мастерством цирковой борьбы, пластично, сильно и ударно. Но в целом американизирующие аттракционы все же преобладают, и содержание, именно агитпьеса, как-то теряется в вихре чистой театральной игры.

На фоне этих главных постановок Москвы «Лес» Островского в театре В. Э. Мейерхольда оттеняется особенно рельефно. Московские театралы с нетерпением ожидали, что скажет Мейерхольд — {23} глава всего нового движения, первый режиссер, пришедший к преодолению эстетизма в театре. Пойдет ли он дальше по пути американизирующих кинопьес, блестяще им оформленных в «Озере Люль», и каков будет его ответ на лозунг, брошенный Луначарским: «Назад к Островскому»?[[19]](#endnote-12)

Мейерхольд, действительно, поворачивает театр в новое русло. Первым долгом, в смысле остросовременного социального истолкования Островского. Помещичья среда «Леса» схвачена современным, «советским глазом». Бережного отношения к барству нет. Его помещики не добродушные люди, которым свойственны простительные заблуждения, а жестокие маски человеческой злобы и социальной несправедливости. Они очерчены резко, по костюму, по парикам, по голосоведению и ведут свои сцены внизу, на сценической площадке, в то время как представители свободной и независимой мысли (Счастливцев и Несчастливцев) появляются наверху, на висящем в воздухе и снижающемся с левой стороны сцены мосту. Конструкция сцены вскрывает внутреннее строение пьесы в наглядном сценическом оформлении. Маска актера дает четкий социальный тип: Восмибратов — скупщик леса — показан каким-то медведем, Бадаев — казацким генералом с нагайкой, Милонов — превращенный в отца Евгения — дан в образе священника с золотыми волосами и золотой бородой и т. д. Действие открывается крестным ходом, причем за иконами с хоругвями идет поспешным шагом отец Евгений, суетливо помахивающий налево и направо кропилом. Это вступление определенно настраивает зрителей и подготавливает к развитию острой социальной сатиры.

Несчастливцев и Аркашка задуманы как Дон Кихот и Санчо Панса. Трагик-идеалист и его слуга — актер водевиля, арлекин и испанский грасиозо, буффон Аркашка. Столкновение Несчастливцева с обитателями имения Гурмыжской — вечное повторение битвы Дон Кихота с мельницами. Характерно, что последняя речь Несчастливцева теряется и пропадает в шуме пьяной оргии разгулявшихся на помолвке гостей. Торжествует косная среда и знаменитое «руку, товарищ» звучит как последнее проклятие ей.

Все это сделано крайне динамично, броско, сильно и доходит до зрителя незамедлительно. Средствами такого доведения до зрителей сценических образов являются движение актера и динамика театра, по-новому разработанная Мейерхольдом.

Здесь нет лифтов и движущихся площадок, нет американских приемов, но зато имеются русские качели, «гигантские шаги», качели на доске, гармоника, романсы, хор. Динамика и ритмика обоснованы на играх народной русской жизни, и благодаря этому весь спектакль принимает характер народного зрелища. Любовная сцена Петра и Аксюши проводится на гигантских качелях, и чем ярче разгорается их любовная, вольная лирика, тем сильнее и выше они взлетают в воздух, кружась под конец как птицы, распластав тело в стремительном полете. Здесь вызволяется скрытая в народной жизни динамика, так же как в бурных взрывах гармоники, сопровождающей другой любовный дуэт; так же как в любовном гротеске {24} (Аркашка и Улита), проводимом на качающейся доске. Изумительная игра Аркашки — Ильинского вскрывает самые недра народной комедии, буффонаду скоморохов балагана в обличий арлекина — водевильного актера.

Декораций нет, упрощенная до крайности конструкция предоставляет актеру полноту движения. Турникеты несложны, но динамичны до конца. В целом — народный театр, ясный, ударный, острый в своем социальном подходе и тем самым глубоко современный.

После «Леса» Мейерхольда спектакли со сложными декоративными эффектами кажутся сугубо нетеатральными. Простота основных изобразительных средств, вскрытая Мейерхольдом, убеждает. Эстетизм в театре действительно преодолен и заменен новым ритмическим рисунком.

Воздавая должное ритмике и динамике театра Мейерхольда, нельзя с той же похвалой отозваться о разработке голоса. Та оркестровка голосоведения, которая показана в «Гадибуке» студии Габима, — пока что кажется высшим мастерством[[20]](#endnote-13). Ясно, что очередная задача нового театра, снова вернувшего на сцену движение, — найти и новое слово, новый голос, созвучный и согласованный с новым движением. Такова задача ближайшего будущего, настойчиво требующая своего разрешения.

1924

## Экспрессионисты на русской сцене[[21]](#endnote-14)

Драматургия немецких экспрессионистов до сих пор не нашла на русской сцене родственного отклика. Что-то чуждое русскому актеру и режиссеру заключено в этих неистовых драмах, преисполненных внутреннего горения, экстаза и болезненной крикливости. За ними стоит иная культура, иные социальные и художественные навыки, а до общечеловеческой ясности они еще не пробились сквозь хаос мятежных треволнений.

Но в то же время что-то снова и снова заставляет присматриваться к экспрессионистским драмам. В них есть острота и динамика современности. Они возникли из военных и революционных умонастроений и по ритму своего диалога, сценоведения и напряженности они отражают уже новое время, XX век, с его отрицанием мещанства и мучительными поисками обновления духовной культуры, с его грозными социальными переворотами, отказом от эстетизма и обновленным социально-политическим содержанием искусства. Поэтому к каждой новой постановке экспрессионистской драмы на русской сцене относишься особо внимательно. Они являются своего рода пробным камнем и позволяют уловить, как реагирует наше сценическое искусство на остросовременные проблемы художественного творчества. До сих пор мне приходилось наблюдать скорее неудачи, чем успехи в воплощении современного ритма и напряженности жизни в рамках русских театральных традиций. {25} «Газ» Георга Кайзера, поставленный в прошлом году на сцене Большого драматического театра[[22]](#endnote-15), показал эффектные сценические картины Ю. Анненкова, удивил «машинными» костюмами рабочих, сделанными под Пикассо, и только. Актеры играли, как умели, и за особой напряженностью не гнались. Отвлеченная, умственная драматургия Г. Кайзера была им совершенно чужда, а геометрическая четкость построения пьесы (своеобразный «кубизм» слова) осталась просто неосознанной, так как искали эмоции там, где ее никогда и не было. Впрочем, неуспех постановки можно было объяснить характером самой пьесы, по теме своей весьма далекой от русской жизни.

Та же недоговоренность сказалась и в «Эугене Несчастном»[[23]](#endnote-16). И здесь актеры играли на старый лад новую по технике вещь. Характерная в этом отношении была игра Вивьена — Эугена. Ясно, просто, спокойно, с каким-то здоровым чувством жизни играл он свою роль, и от исполнения его веяло нетронутостью и цельностью. Не оценить его игру нельзя. Но только приходится сказать, что Эугена Несчастного все-таки не было. Не было неистового скорбника, в каком-то стремительном вихре ущемленного жизнью и закрученного в пароксизме отчаяния. Не было дикого крика затравленного зверя, болезненно горького, безнадежно хаотичного. Все это несвойственно русскому актеру. Может быть, оно так и лучше.

Так же как и в игре Вивьена, не было перевоплощения в поэтику и мироощущение экспрессионизма и в самой постановке. На сцене торжественно расположились декорации Дмитриева, примерно так же настойчиво, как в свое время устанавливались декорации Александра Бенуа. С той лишь разницей, что у Бенуа декорации стояли прямо, а у Дмитриева — криво, что, однако, вовсе не уничтожало мирного духа «Мира искусства» и не обостряло напряженности пьесы. Транспарантной улицей любовались так же, как в свое время «Дон Жуаном» Головина, так же аплодировали живописи на сцене, как и во времена эстетизма и модернизма. Такие центральные места пьесы, как обращение Эугена к Балаганщику: «Ты — дьявол», звучащее в пьесе как злобное проклятие капитализма — просто пропали, затерявшись среди транспарантных эффектов и танцев на экране, т. е. среди чисто живописных и тем самым успокоенно статичных элементов постановки. Было ясно, что пока не удалят со сцены эту живописующую статику, именуемую театральной живописью, до тех пор зритель будет любоваться, а вовсе не содрогаться, как того хотят неистовые экспрессионисты. Для них театр вовсе не игра, они давно уже изжили увлечение «Сном в летнюю ночь» Шекспира, вовсе не хотят развлекать, а стремятся ударить покрепче, чтобы больнее было. Но такое избиение, конечно, не в стиле и не в традициях академических театров, и С. Радлов был прав, отказавшись от водворения подлинного экспрессионизма в культуру театра Островского, где охотнее играют безобидных Уайльда и Шоу.

Но вот, в постановке В. Соловьева «С утра до полуночи» Георга Кайзера в Молодом театре (от 24 февраля) я впервые уловил {26} нечто от экспрессионистской остроты[[24]](#endnote-17). Прежде всего, отсутствие широко развернутого декоративного замысла, преодоление автономии художника на сцене позволили выпукло выделить актера и перенести центр тяжести на основных носителей динамики действия — на слово и жест. Некоторые сцены оказались, таким образом, действительно насыщенными чисто кайзеровским горением, его радикализмом, его колкостью отрицания. Такова, например, сцена, где совершивший растрату кассир приходит к прекрасной флорентинке с целью купить ее любовь и находит в ней достопочтенную мать, у которой сын — историк искусства. Чистота в проведении резких контрастов, нарастание диалога до мучительного трепета, безжалостная горечь в отрицании мещанства (сцена в семье), зловещая ирония сцены в отдельном кабинете и демоническая насмешка над властью денег в заключительной сцене — все это было определенно и остро, так что на сцене действительно был современный драматург в преломлении современного чувства жизни. Конечно, в постановке есть промахи. К ним можно отнести оформление первой сцены — в банке, где кассира нужно было показать за решеткой кассы, как запертую в клетке жертву капитализма. Проведение наиболее динамичной сцены («шестидневных гонок») на силуэтах, взбирающихся по мосткам, задумано неудачно. Здесь снова выплывает момент любования красивостью, феерией, что сразу уничтожает напряженность зрителя. Именно здесь следовало бы дать резкий свет прожектора на лицо актера. Да и вообще световые ресурсы в театре слабы, а это жаль, так как пьеса сделана с чутким пониманием особенностей талантливого драматурга.

Так или иначе, но именно здесь, в этом далеком от центра театре (б. Народный дом Паниной за Лиговкой) оказалось возможным сказать что-то новое, как-то стать современным и острым и отказаться от медлительной успокоенности и академической уравновешенности, господствующих в наших театрах. Можно лишь пожалеть, если это дуновение современного духа не дойдет в силу отдаленного месторасположения театра до зрителей центральных районов.

1924

## Театр художника-живописца[[25]](#endnote-18)

Определить место Большого драматического театра в кругу новейших театральных течений — значит указать на ту роль, которую играл в этом театре художник-декоратор.

Действительно, постановки Большого драматического театра не вскрывали пред нами крупных режиссерских начинаний, не обнажали борьбы режиссера с актерами и не стремились к достижению какой-либо новой актерской техники. Режиссеры, оформлявшие спектакли, не ломали привычные для данного актерского коллектива навыки, предоставляли большую свободу крупным артистическим {27} силам, украшающим состав труппы, и вообще вели себя как-то сдержанно, скорее опираясь на реальные возможности, чем ведя театр по пути мятежного новаторства. Отсюда — необычайно ровный уровень достижений, без резких провалов, но и без грандиозных, шумных взлетов. Уравновешенная воля сплоченного актерского коллектива всегда вела спектакль, не выбиваясь из пределов реально осуществимого, не сгибаясь пред волей того или иного постановщика и не преодолевая своего характера при встрече с инакомыслящим автором-драматургом.

Этими особенностями актера <Большого> драматического театра и объясняется, на мой взгляд, та тесная связь, которая наметилась в течение истекших пяти лет между ним и таким художником, как Александр Бенуа. Уравновешенность и там и тут, закрепленная в границах родственного понимания искусства театра-Искусства праздничного, живописующего радость жизни, прелесть мечты о далеком прошлом, скорее созерцающего жизнь сквозь волшебную призму поэзии, чем целеполагающего и оформляющего, жизнь волевым напряжением. Наиболее ярким сценическим выражением такового подхода явилось оформление романтических комедий Шекспира в декорациях А. Бенуа — ценный вклад в русскую театральную жизнь, ибо существовавшие до того постановки шекспировских комедий на сцене б. Александринского театра не выходили из пределов реалистической трактовки[[26]](#endnote-19). А в Большом драматическом театре комедия Шекспира ожила к новой жизни со всей прихотливой капризностью мимолетной игры страстей, со всеми случайностями, неожиданностями и причудами, вскрытыми в оттенках красочной инсценировки. Можно лишь пожалеть, что театр недостаточно энергично развивал постановки так мало известных в России романтических комедий Шекспира и не поставил, например, «Что вам угодно» («As you like it»)[[27]](#footnote-10), комедию наиболее «романтическую», которой так горячо увлекались Т. Готье и Оскар Уайльд. Сосредоточиться на Шекспире мешало стремление показать романтическую драму в ее многообразии, сыграть по-новому «Разбойников» Шиллера (с художником Добужинским) и «Рюи Блаза» Гюго (с художником Щуко)[[28]](#endnote-20). Кроме того, Александра Бенуа влекло к Мольеру, к романтике в окружении классицизма, к веселому смеху жизнерадостных «Смехотворных прелестниц» и «Лекаря поневоле»[[29]](#endnote-21). Если бы не это стремление вширь, к охвату всех видов романтической драматургии, Большой драматический театр сыграл бы, вероятно, ту же роль, как Театр Рейнгардта в Германии, заново вскрывший забытую в эпоху натурализма романтику шекспировских комедий.

Но за время войны и революции увлечение романтической поэзией, в частности романтическим театром, культивировавшим торжество поэзии над жизнью, оказалось изжитым. Новое поколение, прошедшее чрез сидение в окопах и чрез тревоги революционной борьбы, отошло от «игры в поэзию» и затребовало иного, более {28} конкретного насыщения искусства жизнью. Об этом сильнее всех возвестили немецкие экспрессионисты с их новой драматургией, остро и резко трактующей социально-политические темы. Большой драматический театр первый (по крайней мере, в Ленинграде) откликнулся на новые задачи, раскрывшиеся пред сценическим искусством, и постановкой «Газа» Георга Кайзера открыл немецким экспрессионистам путь на русскую сцену[[30]](#endnote-22).

Смело пригласив Ю. Анненкова как художника, более остро чувствующего современность, чем старые друзья Большого драматического театра А. Бенуа или Добужинский, театр вступил на путь исканий нового подхода к современности. Но именно эта первая экспрессионистская постановка обнаружила внутренние противоречия в самой художественной организации театра. Новому, но по-старому самодовлеющему художнику-живописцу театр не смог противопоставить твердую волю режиссера, которая подчинила бы как актеров, так и художника заданиям новой по духу драматургии. Поэтому спектакль распался. Художник, актер и драматург зажили в нем обособленной друг от друга жизнью. Вертелось красочное колесо Анненкова, тяжело ступали его машинные под Пикассо сделанные «рабочие», а актеры играли по-прежнему с эмоциональностью романтического театра, от которой прежде всего и открещивается немецкий драматург, холодный и отвлеченный, хотя и изумительно владеющий техникой нарастания драматического напряжения.

Так или иначе, но Большому драматическому театру необходимо вменить в заслугу привлечение талантливых художников к разработке и оформлению сценической площадки в плане приближения к освеженному, современному художественному вкусу. В особенности интересна была работа Лебедева («Ужин шуток»)[[31]](#endnote-23) как опыт проведения «blanc et noire»[[32]](#footnote-11) в костюмах и декорациях; немало живописных моментов заключено и в более мягких приемах Ходасевич («Обращение капитана Брассбаунда»)[[33]](#endnote-24).

В упомянутых спектаклях, а также в целом ряде других постановок Большой драматический театр вскрыл богатые возможности русской театральной живописи, проявив огромную энергию в самые трудные годы. То обстоятельство, что, на наш взгляд, в итоге выяснилась необходимость преодоления художника-живописца в театре, нисколько не умаляет заслуг Большого драматического театра пред судом объективной критики.

1924

## О преодолении эстетизма[[34]](#endnote-25)

Пять спектаклей Московского Камерного театра познакомили ленинградского жителя с различными этапами, пройденными театром за последние два‑три года на пути к оформлению современного {29} сценического искусства[[35]](#endnote-26). Путь, избранный театром, далеко не простой и не прямой. Отказавшись от сенсационной погони за злободневностью, театр идет к своей цели медлительно и осмотрительно. Он пересматривает, экспериментирует, меняет опорные пункты своего движения, ищет новых формул, но искания эти протекают без резких срывов и метаний. В работе театра есть какая-то аполлиническая успокоенность, не русская, а скорее западная культурность в осторожном проведении намеченных замыслов. Различные элементы спектакля подвергаются все новому и новому пересмотру: музыка, слово и интонация, ритмическое движение и жест, костюм и освещение, декорация и конструктивная установка. Ничто не забыто, все введено в кругозор осознанного построения спектакля. Ритмизованное движение актера в «Жирофле-Жирофля», трагедийное слово в «Федре», живописная динамика костюма в «Адриенне Лекуврер», технически великолепный станок в «Четверге» и музыкальное слово в «Грозе» — в целом, незаурядная работа энергичного, культурного и гибкого актерского коллектива[[36]](#endnote-27).

И все же ни один спектакль не захватывает до конца, целиком. Не волнует остро и жгуче. Каждый новый опыт дает обильный материал для наблюдений и рассуждений, но не впечатляет без остатка, не вызывает трепет безоговорочного признания. А главное — не пробуждает явственного ощущения, что пред нами формируется театр нашей современности, что пред нами раскрываются, хотя бы и очень туманно, пути театра будущего.

В чем же дело? Отчего же нельзя отделаться от неизменно двойственного отношения к работе театра? С одной стороны, невозможно не признать ее культурной ценности, а с другой — эта работа кажется необязательной.

Ответ, как мне кажется, следует искать в той эстетической формуле театрального искусства, которую исповедует Камерный театр. Эта формула пронизывает все пять постановок, несмотря на их разновидность. Она до известной степени навязывается зрителю всем построением спектакля. И сущность ее заключается в том, что зрителю предлагается воспринять не просто театр, а непременно прекрасный театр. Тот или иной момент любования непроизвольно присоединяется к восприятию спектакля. И ничто не нарушает эстетической созерцательности, пробужденной в зрителе, напротив, все поддерживает и питает ее. Нельзя не любоваться прекрасными, затейливо варьированными, красочно броскими костюмами в «Адриенне Лекуврер» даже тогда, когда хочешь открытой душой, поглубже и посильнее почувствовать трагический конфликт, мучающий героиню пьесы. Нельзя не любоваться рельефно пластичными позами Ипполита, умелой разверсткой складок красного плаща Федры на фоне темного однотонного задника даже в момент наивысшего напряжения трагедии. Любуешься игривой грацией телодвижения в «Жирофле», любуешься лаконично-четким жестом в «Четверге», любуешься многозвучной певучестью безысходной тоски Катерины в последнем акте «Грозы». И даже ослепительные световые рекламы, электрические искры и качающиеся {30} маятники в «Четверге» заставляют любоваться примерно так же, как можно было заглядеться в свое время на витрину бриллиантов Тэт’а.

«Прекрасно!» — неоднократно восклицал во время спектакля сидевший сзади меня восторженный зритель. И каждый раз я ловил себя на том, что я тоже любуюсь, невольно подчиняясь первому впечатлению. Если бы это переживание я считал эстетически ценным, то все «но», все возражения мои отпали бы и спектакли Камерного театра были бы восприняты мною безоговорочно. Но увы, любование как эстетически ценное восприятие искусства изжито нами за последнее десятилетие. Мы умели и хотели любоваться, когда Мейерхольд ставил «Дон Жуана», «Маскарад», «Орфея». Это было давно, очень давно, хотя число лет, отделяющее нас от театрализации театра Евреинова, Крэга, Рейнгардта и петербургского Мейерхольда, не столь уж велико[[37]](#endnote-28). Но с тех пор прошли годы, чреватые великими событиями. Мы отказались от театрализации жизни, от театров для себя, от любования портретами Дориана Грея и экзотикой Гогена. Немецкие экспрессионисты вскрыли нам острое, болезненно жуткое ощущение жизни — и в драме, и в живописи. Пусть их художественная ценность еще под сомнением, но формула их искусства, безусловно, ближе нам, чем формулы импрессионизма.

Острое, резкое, волнующее восприятие зрителя в театре московского Мейерхольда ощущается нами как нечто более современное и близкое нашей эпохе, несмотря на хаотичность предлагаемых срывов и сдвигов. И нам кажется, что работа Камерного театра только тогда окажется плодотворной и современной, когда внутри самого театра произойдет отрешение от прежних эстетических навыков и когда момент любования будет самим же театром исторгнут из восприятия зрителя.

1924

## Этика нового театра[[38]](#endnote-29)

«Великодушный рогоносец» Мейерхольда — это ответ вдохновенного художника театра на запросы современности[[39]](#endnote-30). Ответ, данный в пределах зрелого театрального мастерства, освобожденного от условностей и рутины, нависших над сценическим искусством в течение XIX века, в эпоху реализма, эстетизма, импрессионизма и прочих «измов», из круга которых бессильны выйти другие театры. Отрекшись от наследия недавнего прошлого, Мейерхольд вобрал в себя весь живой и бодрый дух революционных лет, а вместе с тем и лучшее из древних традиций того искусства, которое мы называем искусством театра. «Рогоносец» — это произведение наших дней, прошедшее чрез очистительный огонь революционных сдвигов и переоценок. Но кто знаком со сценическим мастерством Запада и Востока в эпоху расцвета театра, тот найдет в этой замечательной {31} постановке многие элементы, освященные исконными традициями сценического искусства.

«Рогоносец» преисполнен молодости. Нигде, ни в одном театре, ни в одной из бесчисленных студий наших дней не выносишь такого яркого впечатления от молодости, как в театре В. Э. Мейерхольда. Здесь все свежо, все дышит бодрым и крепким здоровьем, смелой инициативой. Чувствуется полное освобождение от обывательщины, от того усталого недоверия ко всяким начинаниям, которое окружает многие наши порывы. Спектакль вскрывает пред зрителем новую формулу театрального искусства и обнажает его будущее, то будущее, которое строится людьми, принявшими революцию до конца. Чтобы оценить постановку, необходимо снять дымчатые очки XIX века, сквозь которые сценическое искусство преломляется в искаженном виде, забыть театральное «вчера» и открытой душой воспринять творчество молодых сотрудников театра и их неизменно юного руководителя. Только при таком подходе раскрывается истинный художественный смысл спектакля и становится ясным, что все негодование, брюзжание и издевательство над театром Мейерхольда вызвано косной отсталостью и нечуткостью к духовному бытию нашей современности.

То, что Мейерхольд сделал из пьесы французского драматурга Кроммелинка, поистине достойно изумления. «Великодушный рогоносец» — это типичный французский фарс с характерными приемами игры на пикантных, двусмысленных положениях[[40]](#endnote-31). Гримаса пошлости возможна здесь на каждом шагу. Парадоксальность темы адюльтерного фарса (ревнивый муж в поисках любовника жены заставляет ее пропустить чрез спальню всех мужчин села) с неизбежностью, казалось бы, наталкивает на альковную эротику самого сладострастного пошиба. Представьте себе этот фарс, разыгранный во французском театре, в исполнении лучших актеров вроде изумительного Макса Дирли, не так давно выступавшего в Ленинграде в фарсе «Mon bébé»[[41]](#footnote-12). Представьте себе этот фарс в обычных для театра декорациях, с настоящей дверью в спальню, с бытовыми, хотя бы и архиживописными костюмами — и вы получите зрелище, нестерпимое для нас, но типичное для буржуазного общества довоенного времени, со всеми возможностями утонченного гутирования весьма и весьма скабрезных ситуаций.

Но у Мейерхольда этот фарс превращается в потрясающую драму, на исходе своем соприкасающуюся с трагедией. И достигается это вовсе не за счет комедийной веселости. Напротив, трудно себе представить более задорный, веселый спектакль, более насыщенный забавной, смехотворной игрой. И тем не менее этот смех не тот, которым мы смеемся в Пассаже, или в оперетте, или во французском театре. Нет, здесь, у Мейерхольда, наш смех очищен каким-то горным воздухом, каким-то широким простором нового, будущего человечества. Здесь все крепко, свежо и молодо. Спектакль бодрит и освежает, как всякое прикосновение с подлинным искусством. {32} Здесь нет расслабленного эстетства, здесь нет пряной эротики, здесь нет полумастерства и недоговоренности дилетантизма, нет и потакания вкусам театральной толпы. Любование и гутирование изъято из восприятия зрителя силою режиссерской воли и порывом молодого актерского ансамбля. Здесь звучит новое художественное слово, обновленное в своем этическом содержании, и это завоевание театра Мейерхольда я считаю самым ценным содержанием нашей театральной современности. Достижением, для меня неразрывно связанным с тем фактом, что этот театр принял революцию до конца. Отсюда — невольное перерождение фарса в драму, выявление человека в обстановке смеха и шутки.

С этой точки зрения и надлежит рассматривать режиссерскую технику спектакля, его изобразительные средства. Отмена декорации и замена ее станком сбрасывает бытовую, временную оболочку с пьесы и уничтожает тот привкус буржуазной культуры, который присущ французскому фарсу. В том же направлении воздействует и замена бытового костюма прозодеждой. Синяя рабочая куртка, в которую облечены все действующие лица, перерезает все обычные ассоциации, связанные с костюмом, и сбрасывает весь налет обывательщины, все мелкобудничное в наших страстях и чувствах. А то мощное, цирковое движение, тот вихрь акробатических жестов, которыми кипит игра ансамбля, — словом, вся динамика спектакля, созданная на основе биомеханики, гениально разверстанная на конструкции, захватывает зрителя до конца, вытравляя в то же время из его восприятия все элементы гутирования и пассивной созерцательности. В силу такого построения спектакля истинно человеческая трагедия героини и великая ослепленность ее ревнивого супруга доходят до зрителя в чистом звучании подлинной драмы.

В отличие от «Леса» «Великодушный рогоносец» не только режиссерский, но и актерский спектакль. Бабанова создает незабываемый образ с искуснейшим переходом от безоблачно счастливого мироощущения к душевному смятению и растерзанности. В ее движении достигается редкая одухотворенность благодаря умению владеть своим телом, что не часто приходится наблюдать у драматического актера. Ильинский блестяще проводит трудную роль, в особенности в голосовом отношении. Его партнер в роли Эстрюго показал искусство пантомимы во всеоружии современной актерской техники[[42]](#endnote-32). Массовые сцены мужчин идут с безукоризненной четкостью, в быстром, точно выверенном темпе.

В целом — «Рогоносец» несомненно лучший спектакль театра, и если бы мне предложили указать постановку, характерную для нового русского театра, я без колебаний назвал бы «Рогоносца», и только его одного. Ибо только здесь я чувствую современный театр с его острой напряженностью и бодрящей молодостью. Я уверен, что «Рогоносец» победит Европу так же, как победил ее Станиславский. Конечно, не сейчас, а тогда, когда настанет время. А оно не за горами.

1924

## **{****33}** Постановка «Д. Е.» в Театре имени Вс. Мейерхольда[[43]](#endnote-33)

Наконец-то, после долгих лет прозябания, Ленинград пережил настоящую премьеру[[44]](#endnote-34). На фоне гастролей московских театров, на исходе ленинградского сезона мы стали очевидцами знаменательной в истории новейшего театра победы. Мы пришли на спектакль, остро заинтригованные тем, какое новое слово скажет Мейерхольд; с жадным любопытством следили мы за каждой подробностью спектакля, волновались, обсуждали, спорили в антрактах; аплодировали вместе с залом в моментах подъема и, встревоженные новизной зрелища, уходили из театра поздно ночью, с твердым решением вернуться и еще раз просмотреть замечательную постановку. Такая премьера — лучший подарок, который мог привезти Мейерхольд в Ленинград, с которым деятельность его связана столь многими нитями в прошлом.

«Д. Е.» — это мощный удар по старому театру. Удар, с полной последовательностью расширяющий ту брешь, которая была пробита Мейерхольдом в старой театральной системе сперва «Рогоносцем», затем «Озером Люль» и «Лесом». Уничтожив статичность перспективных декораций мастерски оправданным станком «Рогоносца», усилив динамику действия путем разверстки его в вертикальном плане, а также введением лифтов («Озеро Люль»), показав новые возможности русской, а не американизированной динамики в «Лесе» (качели и гигантские шаги), Мейерхольд нашел изумительно простой, но вместе с тем поразительно действенный прием оформления сценического зрелища, изобретя «передвижные стены» (les murs mobiles), впервые им показанные в «Д. Е.». Тем самым был нанесен не только окончательный удар перспективной сценической коробке, доставшейся нам по наследию от придворного театра Ренессанса, но и сложным конструкциям вроде станков в «Человеке, который был Четвергом» и в «Бунте машин», которые теперь, после «Д. Е.», кажутся уже детски беспомощными[[45]](#endnote-35). «Передвижные стены» уничтожают то, что порождено самим же Мейерхольдом, и открывают новую эпоху в оборудовании сценической площадки XX века, являясь могучим средством театрального оформления жизни революционной эпохи.

По существу, устройство «передвижных стен» крайне просто. Ряд высоких или широких деревянных щитов поставлен на колеса и снабжен источником света. Разнообразные сочетания в установке на сцене этих щитов открывают безграничные возможности расширения и ограничения места сценического действия, каждый раз сопровождаемые новыми световыми эффектами. Вся сила этих «движущихся стен» — в стремительности перемены места от эпизода к эпизоду. На глазах у зрителей лекционный зал превращается в улицу, улица — в зал заседания парламента, в свою очередь мгновенно раскрывающий новый вид на спортивный стадион и т. д. Таким путем — без помощи кулис, задников, писаных полотен и пристановок — творится новая феерия XX века. Мы все мечтали об электрификации театра нашего времени, но как применить ее, мы {34} не знали, ибо на старой перспективной сцене ее применять не стоит. Но представьте себе электрификацию в театре, примененную к этим «передвижным стенам» — и пред вами предстанет во вполне осуществимой форме увлекательная картина театра будущего.

Но и без электрификации эффекты, достигнутые в «Д. Е.», поразительны. Появление улицы, когда «стены» вытягиваются в одну линию по диагонали, когда сверху спускается дуговой фонарь, а сбоку выдвигается афишный киоск, обнаруживает такое бесподобное театральное мастерство (к тому же достигнутое до крайности простыми средствами), что невольно вспоминается блестящая страница из истории театра, когда гениальный Торелли поражал всю Европу блеском мгновенных перемен декораций на глазах у зрителей (changements á vue XVII века). Но, соприкасаясь с мастерством театра далекого прошлого, Мейерхольд творит новый, современный театр XX века: те две «погони», которые он показал в «Д. Е.», заставив актеров двигаться среди двигающихся, нарастающих, раскрывающихся «стен», знаменуют собой высшее достижение в области современной динамики театра. Здесь театр бросает дерзкий вызов кинематографу и с редкой силой передает напряженность и стремительный темп нашей современности. Вовлечь декорации в действие театру ренессансного типа не удалось. Мейерхольд же нашел способ разрешения проблемы, веками тяготевшей над театром, и показал, что даже при современных наших недочетах технического оборудования, работая в чужом театре, при крайне неблагоприятных внешних условиях, возможно осуществить чудеса театральной техники. Для дальнейшего развития новых театральных форм необходимо, однако, и новое театральное здание. Построить его специально для режиссера-революционера Мейерхольда было бы задачей, достойной СССР, в котором творится театр будущего[[46]](#endnote-36).

Наряду с многозначительным новаторством в области театральной техники, «Д. Е.» представляет огромный интерес просто как увлекательное, неисчерпаемое по разнообразию зрелище. Зритель насыщается здесь театром и проводит в напряженном ожидании и волнении настоящий театральный вечер. Контраст «фокстротирующей» Европы и новой Советской России, положенный в основу инсценировки, открывает широкий простор ярким театральным эффектам. С одной стороны, пред зрителем проходят кабаретные сцены и эксцентрические или апашские танцы, с другой — спортивные упражнения на стадионе «Красного моряка» и демонстрация биомеханических упражнений по системе Вс. Мейерхольда. Надо отдать справедливость, что и то и другое сделано по-настоящему. Для характеристики Франции играют настоящую, действительно современную французскую музыку (отрывки из киносимфонии Мийо «Бык на крыше»), Америка передается приемами американского тингл-тангля, шумовым оркестром (джаз-бандом, организованным В. Парнахом) и т. д. «Фокстротирующие танцы» выполняются мастерски. Отличную технику, замечательную точность темпа и выверенность {35} ритма показал в своих резко-угловатых, геометрических танцах В. Парнах. С редкой игривостью и легкой музыкальностью танцевала и пела Бабанова — пожалуй, даже лучше, чем в прославивших ее в Москве танцевальных сценах «Озера Люль», несмотря на то, что танцы, поставленные для нее и для З. Райх балетмейстером Голейзовским, кажутся вялыми в сравнении с приемами В. Парнаха. На фоне этих американизированных танцев отлично оттеняются свежесть, бодрость и здоровая крепость, присущая всем движениям на спортивном стадионе «Красного моряка». В этом последнем эпизоде дан замечательный прообраз революционного балетного празднества, и здесь в сжатой схеме указаны пути, по которым следует пойти нашему балету, если он захочет внести свою лепту в дело оформления народных празднеств новой России.

Трудно перечислить все увлекательные моменты зрелища: отметим жуткий эпизод «кольцо в супе», нарастающий до зловещего ужаса; искусно проведенную Зинаидой Райх сцену у Версальского фонтана; грозное напряжение катастрофы в туннеле; замечательную трансформацию Гарина в семи различных обликах; на редкость забавные превращения Ильинского, играющего семь различных ролей, и пр. и пр. Молодой, гибкий состав труппы блеснул стремительностью движений, четкостью игры с вещами и выпуклым оформлением быстро сменяющихся ситуаций. Театр Мейерхольда настолько приучил нас к новому темпу и к четкости игры, что даже самая развеселая буффонада старого театра, как, например, «Укрощение строптивой» в Первой студии МХТ, кажется теперь скучной и ненужной, а «Жирофле-Жирофля» — дряблой и претенциозной[[47]](#endnote-37).

Кроме чисто театрального мастерства, «Д. Е.» глубоко заинтересовывает как новый опыт агитационного спектакля. В этом отношении «Д. Е.» — огромный шаг вперед по сравнению с «Землей дыбом». Борьба лозунгов Советской власти с капиталистической Европой, показанная на сцене и на экранах, преисполнена острого интереса и захватывает своей злободневностью. Агитационное значение «Д. Е.» огромно: постановка ввергает неискушенного в политике зрителя в самую гущу острой политической борьбы мирового значения, а зрителя, хорошо знакомого с политикой, она поражает остротой и меткостью формулировки агитационных тезисов. Но агитационная значимость спектакля — тема сложная и ответственная, и о ней следует поговорить особо.

Слабее всего — драматургическое построение пьесы, сотканной из различных романов. Блестящая инсценировка не спасала таких вялых драматургически эпизодов, как «Польша», и в особенности финальных сцен, где необходимо заострить и показать на сцене борьбу двух трестов («Д. Е.» и Радиотреста), иначе пьеса лишается необходимого нарастания интереса[[48]](#endnote-38).

В целом — перед нами замечательный спектакль, целая школа для режиссера, актера и нового драматурга, ибо Мейерхольд не только ставит пьесу, но и творит ее. И хоть драматургическая нить, сотканная Подгаецким из романов, и неудачна, все же постановка {36} «Д. Е.» дает возможность полной грудью вдохнуть здоровую и бодрую атмосферу современного театра и предчувствовать его славное будущее. Одно лишь печально — «Д. Е.» последний спектакль гастролей Мейерхольда. А осенью снова ждет нас уныние старого театра, сугубо ощутимое после освежившего нас театрального празднества, именуемого «Театр Всеволода Эмильевича Мейерхольда».

1924

## «Иль‑ба‑зай»[[49]](#endnote-39)

Театр В. Э. Мейерхольда уехал. После пышного театрального празднества, длившегося целый месяц, мы снова у разбитого корыта. В силу контраста еще острее чувствуешь окружающую нищету. Да, за месяц мы восприняли сильную дозу театрального мастерства. Воздействие ее огромно, и влияние гастролей театра Вс. Мейерхольда не замедлит проявиться. Оно скажется на всех наших суждениях о театре, на нашем восприятии спектакля и на текущей театральной работе.

Новое актерское мастерство Театра <имени> Вс. Мейерхольда настолько прочно вошло в мое восприятие, что самая яркая буффонада в «Укрощении» кажется бесцельной, суетной и неприятно-навязчивой[[50]](#endnote-40).

А между тем и там и тут играет тот же Ильинский. Но дело в том, что у Мейерхольда он входит как одно из звеньев в сложную цепь построения новой актерской техники, а в студии МХТ он существует сам по себе. Московская критика давно уже отметила этот факт, сказав при обсуждении «Рогоносца», что нет Ильинского без Зайчикова и наоборот[[51]](#endnote-41). Что, в сущности, выступает двухтелое действующее лицо «Иль‑зай», поэтому прежние «однотелые» — скучны. В это определение необходимо внести существенную поправку: нельзя забывать о Бабановой, незаменимой партнерше Ильинского и Зайчикова. Представление о «Рогоносце» неразрывно сливается с этими тремя превосходными актерами новой школы, и формула ее гласит, конечно, не «Иль‑зай», а «Иль‑ба‑зай».

Эту формулу следует раскрыть, вычислить и преподнести всем тем, кто утверждает, что в театре Мейерхольда нет актеров, или кто упрекает его за неиспользование крупных актерских дарований старой формации. «Иль‑ба‑зай» означает прежде всего, что актер Мейерхольда входит в определенную систему лиц, подчиняется неизвестной нам доселе композиции групп. Сохраняя свою индивидуальность, актер развивает такое поразительное чувство партнера, такое умение согласовать все свои телодвижения с телом партнера, что, действительно, прежние навыки критической оценки актерской игры оказываются недостаточными и приходится говорить, нарушая обычную терминологию, о «трехтельных» персонажах.

{37} «Иль‑ба‑зай» — знаменует собой далее формулу нового театра XX века, театра, который должен стать носителем коллективного действия. Западная культура есть культура индивидуалистического Ренессанса. Весь XIX век продолжает ее развивать, культивируя индивидуальность актерского дарования. Нет театра, а есть актер-личность. Фанни Эльслер, Генриэтта Зонтаг, Барнай или Кайнц и десятки других имен характеризуют сценическое искусство XIX века. Последний его блестящий отпрыск — Моисси. Режиссура мейнингенцев и Станиславского пытается ввести индивидуалиста-актера в ансамбль. Но по существу, дальше согласования или соподчинения актерских индивидуальностей реформа не идет. У Мейерхольда же актер входит в «систему действующих лиц», в коллектив группы, сперва — для начала — немногочисленный (два‑три лица), с тем чтобы после выработки новой техники слиться с цельным коллективом, не присоединяясь, а растворяясь в нем. Массовое действо будущего вырабатывается здесь пока что еще в простейших своих элементах. Таково требование эпохи.

«Иль‑ба‑зай» проводит новую грань между старым и новым театром. Мне памятно одно заседание Художественного Совета актеатров, на котором известная артистка отклоняла одну за другой пьесы новейшего репертуара на том основании, что в них не было для нее роли. Ей нужна была пьеса типа «Орленка» Ростана, где она могла бы развернуть все свое дарование. И я понял трагедию, которую должен переживать сейчас актер старого закала. Ведь новейшая драматургия — хотя бы немецкие экспрессионисты и французские унанимисты[[52]](#endnote-42) — совсем перестала доставлять материал для актера-индивидуалиста. Нет центральных ролей, но зато множество коллективных и массовых сцен. Кочегары у пароходной печи, рабочие на митинге, сцены массового восстания — вот образы, которыми насыщены новые пьесы. И конечно, с техникой, приуроченной к «Орленку» Ростана, под Сару Бернар и Дузе такие сцены не сыграешь. Актеру старой индивидуалистической школы нужно переучиваться или уступать свое место новой школе, молодому коллективу типа «Иль‑ба‑зай».

Перечитывая воспоминания А. Кугеля (Жизнь искусства, 1924, № 21) о Дузе, я нашел следующую знаменательную характеристику ее в роли «Трактирщицы» Гольдони.

«Вот “Трактирщица” — какое скромное величие, какое чувство демократического превосходства! Никакие агитки и митинговые речи не могут дать такого представления об его величестве народе, как это лицо и вся поза Дузе, водящей с очаровательным презрением за нос своих поклонников аристократов».

Да разве у Гольдони есть народ? Народ — да не тот. Скорее — мещанин во дворянстве! На изображение такого «народа», конечно, силы и средства у актеров старой школы найдутся. Но весь секрет в том, что мы живем не в эпоху добродушного филантропа Гольдони и демократизирующей Дузе, а в 1924 году, когда под Дузе играть уже поздно. Поэтому лозунг нашего ближайшего будущего гласит не Дузе, а «Иль‑ба‑зай» как символ преодоления индивидуализма {38} актерской техники в целях воплощения явлений нового социального порядка.

Трудно подыскать более полное созвучие, чем триада Ильинский — Бабанова — Зайчиков. Выразительные средства человеческого тела достигают во взаимном усилении и скрещивании игры этих трех замечательных артистов незабываемой силы воздействия на зрителя. Из установки на целесообразность движения возникает цельная, новая гамма пантомимической речи.

Стремительность и гибкость Ильинского находит свое продолжение в исключительной ритмичности и музыкальности Бабановой, а Зайчиков создает им бесподобный аккомпанемент абсолютно точным скреплением всей жестикуляции. Словно хор в греческой трагедии, он сопровождает и разъясняет в пантомиме все, что овладевает его партнерами в бурной смене страстей.

Движение разработано в этой системе с виртуозным мастерством. Трудно уловить и передать в слове многообразие ритмического рисунка. Сама форма рецензии должна как-то измениться и найти новые способы закрепления в слове сложных и искусных сочетаний телодвижений.

О Дузе можно писать, что в «Норе» она переживает всю свою биографию, стоя «совершенно en face к публике, у самой рампы». Но о Бабановой хочется рассказать, как она стремительно съезжает по скату, растягивается, поворачивается к двери, начинает ногой «играть» с дверью, затем повертывается лицом к публике и оказывается сидящей на полу в детски наивной, ясной и радостной позе. Но все это происходит в одно мгновение, и слова бессильны передать темп и ритм музыкального скерцо, иначе выхода Бабановой на сцену. Если трудно пересказать движение отдельного актера, то еще сложнее очертить совместную их игру, когда Стелла, Брюно и Эстрюго разворачивают совместно блестящую технику нового актерского мастерства, пред которой все изысканные позы и группы Камерного театра кажутся дилетантизмом. А рассказать нужно. Формулу «Иль‑ба‑зай» надо вскрыть до конца и заставить увидеть, что в ней заключено. На днях мне показали японский театральный журнал. Несколько сотен мелких фотографий иллюстрировали в нем одну пьесу, показывая позы отдельного актера на всем протяжении его роли. Целые ленты снимков позволяли судить о том, что было на сцене. А у нас? У нас нет даже театрального ежемесячника, где бы можно было подробнее истолковать замечательные открытия нового театра — театра <имени Вс.> Мейерхольда.

1924

## «Учитель Бубус» Мейерхольда[[53]](#endnote-43)

### 1

Постановка Мейерхольда «Учитель Бубус» является событием огромной художественной значимости[[54]](#endnote-44).

{39} Она насыщена театральным мастерством, подлинным искусством театра, творческим, оригинальным и глубоко талантливым. Но это не только искусство для искусства. Нет! Ее ценность заключается в том, что она создает средствами театра произведение крупного общественного значения.

Если в «Земле дыбом» Мейерхольд искал и находил изобразительные средства чисто театрального порядка для сатиры[[55]](#endnote-45), бичующей остатки монархического режима, если в «Лесе» он поставил под удар и дворянский быт, то в «Бубусе» острие беспощадного обличения направлено против «вредной утонченности погибающего в своем разложении класса» — буржуазии и интеллигенции[[56]](#endnote-46). И здесь осуществлена попытка громадного напряжения: дать это обличение средствами театра. Не лозунгами на экране, не словесными тирадами безучастного к сатире актера, словно граммофон лишь передающего то, что написано на пластинке автором-драматургом. Нет! Все искусство театра мобилизовано здесь на то, чтобы стать творческим выразителем общественной сатиры. Актер должен стать трибуном, не чужими словами, а собственной игрой творящим агитационный акт. Все построение спектакля имеет ту же твердую целевую установку.

В осуществлении такого задания Мейерхольду пришлось преодолевать одновременно многообразные препятствия. Прежде всего — наследие старого театра, сценическую систему его, совершенно не приспособленную к таким задачам. Уже Руссо протестовал против этой системы, утверждая, что театр его эпохи всегда изображает порок в приятном обличий. С этой поры не много изменилось, и в течение всего XIX века актер лишь изредка, только контрабандой проводил на сцену придворного театра элементы общественной сатиры.

Но метода он не выработал и не мог выработать в окружавших его условиях. А все развитие агиттеатра за революционные годы дало устремление к содержанию, к агитационной теме, а не к форме, о которой некогда было думать. И теперь мы повсюду видим, как беспомощны наши театры при осуществлении революционных задач без необходимого запаса новых, соответствующих заданию изобразительных средств театра. Мейерхольд же ищет их, и каждая новая постановка его вскрывает метод нахождения и укрепления их в условиях нашей переходной поры.

Так и в «Бубусе» он поставил актерский коллектив своего театра пред разрешением задачи огромной трудности: никто <не разработал еще> такую технику игры, которая показывала бы, говоря словами Руссо, порок как порок, а не как добродетель. А переводя это на современный язык, мы получаем задание: изобразить «вредную утонченность» буржуазии и интеллигенции именно как вредную, а не как приятное для глаза зрелище.

Идя к этой цели, требовалось в первую очередь показать нечто действительно настоящее в смысле утонченности современного западного интеллигента. Сатира направлена не против «московских купчиков» — богачей, кутящих в ресторане, не против беспринципных {40} оболтусов-офицеров, не против дам и барышень полусвета. Это слишком легковесный объект сатиры. Ее в сущности выполняет и старый театр оперетки и фарса. Нет! Мейерхольду хотелось забраться поглубже, впиться поострее в ту культуру, которая мнит себя высокоценной в силу своей изысканности, в ту духовную обстановку, которая, увы, далеко еще не изжита в наше время. И Мейерхольд попытался сценически обнажить пошлость, которая скрыта под элегантными фраками, мундирами и сюртуками всех этих «коммерции советников», и превосходительств, и прислуживающих им лиц «духовного» сословия. Он попытался обнажить всю ту неустойчивость и <не>решительность интеллигентской психики, которая запуталась, как учитель Бубус, среди власть имущих богачей, генералов, пасторов, докторов философии, среди утонченных носителей мнимовеличественной культуры.

Идя к намеченной цели, Всеволод Мейерхольд увидел себя вынужденным утончить изобразительные средства театра, дабы уловить полноту психического мира взятой под обстрел буржуазной интеллигенции.

Для этой цели уже недостаточно было показывать «гнилой Запад», танцующий фокстроты под джаз-банд, как это было мастерски сделано им в «Д. Е.». Надо было взять на много тонов выше, и он это сделал, переложив всю комедию на музыку Шопена и Листа.

Этот прием сразу повысил уровень эмоциональной культуры и перевел все действие сатиры из кабаре (знакомого нам по многим и многим постановкам последнего времени) в салон, где гордятся музыкальным вкусом и увлекаются балетом, где «уважают» профессоров и почитают пастора, где слушают речи об «общем благе» и разрешают рабочий вопрос, где кейфуют, флиртуют и культивируют «искусство» под охраной столпов общества: финансиста, генерала и пастора.

Дав изумительное по мастерству сценическое изображение этого быта, Мейерхольд попытался «переключить» его при помощи особого метода игры — пред-игры, как он называет, быть может не совсем точно, свой метод актерского исполнения. Смысл его заключается в том, что актер развивает все сценические положения не в плане театральной красивости, но вскрывает самые положения и передает зрителю чрез игру свое к ним отношение. Это достигается путем широко развитой немой игры — пантомимы, чрез многочисленные a parte[[57]](#footnote-13) — актерские реплики вне текста, чрез построение игры на группах, где одно действующее лицо своим смехом, жестом, интонациями переключает другое. Наконец, к той же цели — к переключению — ведет и вещественное оформление спектакля, его световая и музыкальная партитуры.

Такой метод крайне сложен и труден. Он приведет к построению спектакля в форме многоголосой сценической симфонии[[58]](#endnote-47), к огромному сдвигу актерской техники, к полной переработке.

{41} Но в этом огромном труде, который был проделан актерским коллективом театра и его руководителем, заключен залог будущего обновления профессионального искусства театра в плане подчинения его очередным задачам современной общественности. В этом волевом устремлении к идеологически новым художественным формам и заключается, на наш взгляд, главное значение новой постановки Мейерхольда. Она появляется в момент, когда (конечно, лишь временно) заглохли поиски новых форм театра во имя ясности и доступности содержания. Но каждому теоретику искусства известно, что такой застой, если он задержится, грозит гибелью. И если Мейерхольд в наши дни упорно и настойчиво идет по линии наибольшего сопротивления, то эта твердость сама по себе заслуживает всяческого уважения. Что же касается мастерства, вложенного им в постановку, то оно настолько многогранно и богато, что требует отдельного рассмотрения.

### 2

Сатирическое изображение буржуазии можно сейчас увидеть представленным в двух совершенно разных планах игры.

С одной стороны — в театре оперетты и фарса, с другой — на сцене рабочих самодеятельных кружков. И там и тут выступают капиталисты, генералы, дамы из общества и т. п. Но разница в подходе к истолкованию одинакового сюжета громадная.

В одном случае — в оперетте и фарсе — все устремляются к комическому положению. Персонажи попадают по ходу действия в некую нелепую, обычно придуманную ситуацию, которая вызывает смех в зрительном зале. Но в этом смехе заключена лишь минимальная доза общественной сатиры. Смеются над «ситуацией», а не над характером.

На сцене же самодеятельного театра те же фигуры звучат совершенно иначе и вызывают смех иного порядка. Здесь имеется налицо определенное намерение обрисовать не смешную ситуацию, а тип с четкими классовыми очертаниями[[59]](#endnote-48).

Создается маска капиталиста или офицера и типичными чертами рисуется ее классовая принадлежность. Рисуется очень скупо, скорее как аллегорическая фигура. Но социологически эти маски означают нечто совершенно иное, чем опереточные и фарсовые фигуры.

Когда профессиональный драматический театр пытается дать старыми средствами нечто новое, современное в освещении тех же фигур, он неизбежно катится под уклон — к фарсу и оперетте. Такое явление можно было дважды наблюдать в Большом драматическом театре — в «Девственном лесе» и в «Учителе Бубусе»[[60]](#endnote-49).

Иное мы видели в Театре имени Вс. Мейерхольда. Здесь новый метод игры актера нащупывал совершенно иные приемы. Комизм и сатира сознательно не строились на комизме положений. Перед актерским коллективом была поставлена задача вскрыть психику подлежащих сатирическому осмеянию действующих лиц, обнажить {42} психологию социальной маски. Средством изображения служила пред-игра и широко развернутый метод «переключения». Не фарс, а агиткомедия на музыке[[61]](#endnote-50) — такова была искомая цель.

То, что только намечено у автора, дорисовывал актер. Пантомима его развертывала пред зрителем сложнейшие картины социально-психологического порядка, которые, если бы их перевести на словесную речь, дали бы новую пьесу неизмеримо большей общественной значимости, чем то, что написал Файко. Здесь, у Мейерхольда, актер и режиссер выступили как самостоятельные художники и в то же время как носители общественной сатиры.

Отдельные моменты прочно врезались в память как образец новой техники игры и подлинного искусства театра. Когда капиталист, вернувшись домой, спрашивает: «Где Стефка?», слуга отвечает: «На уроках у пастора Зюссерлиха». В этот момент начинает играть за сценой орган и слышится женский голос, поющий церковную песнь. Капиталист (Захава) снимает цилиндр, становится в небрежную позу и в то же время лицо его расплывается в сладострастнейшую улыбку.

Одновременно стоящий с ним рядом генерал (Охлопков), вытянувшись в струнку, словно на параде перед церковью, начинает размеренно гоготать, также сладострастно преображаясь при одном воспоминании о Стефке — куртизанке. Получается бесподобная театральная игра, создающая содержательнейшую картину.

В такие моменты в пантомиме актеров раскрывается психологическое содержание маски (капиталиста и офицера) и от аллегории, которую являет собой внешний облик исполнителей, обрисовка идет вглубь и вскрывает корни тех немногих реплик, которые им приходится говорить. Зритель видит пред собой уже не схемы — капиталиста и генерала, — а ощущает их полновесно, переживая их душевный уклад в свете гротескной и яркой сатиры.

Надо отдать справедливость актерам, они действительно блестяще выполнили задание. В такие моменты спектакля раскрывалось настоящее искусство театра.

Их немало можно найти в игре Вельского — «учителя Бубуса». Наиболее ярким примером могут служить следующие. Произнося в последнем акте речь, призывающую «выйти на улицу и соединиться с рабочими», речь абсолютно ненужную, ибо она обращена к врагам рабочего класса и лишь изобличает беспочвенность самого колеблющегося интеллигента — учителя Бубуса, — Вельский впадает в усиленный пафос оратора, но в то же время он так движется по сцене и так размахивает руками, что его фигура (в жакете и в цилиндре) явно изобличает движения ярмарочного Петрушки. Телодвижения и жест *переключают* здесь слова. Это снова акт художественного и вместе с тем общественного творчества.

Пантомима — как средство психологической выразительности и в то же время как орудие обличения — весьма удалась этому актеру, за десять дней до премьеры примкнувшему к репетициям.

И в целом ряде других эпизодов жест *переключает* слова, пафос, целые фрагменты из буржуазной культуры. Когда Теа (Бабанова) {43} в позе конькобежца говорит своей подруге, «барышне из общества», «идеалистка!», то жест ногой, сопутствующий слову, срывает с этого слова всю серьезность и изобличает. Также изобличает жест Бабановой, когда она заканчивает свой танец балерины и на вопрос: «Что вы делаете?» — отвечает: «Умирающий Лебедь», причем проделываются какие-то «пассы» над ногой.

В иных случаях пантомима танца дает переключение. Так, во время речи Бубуса, опьяненного пафосом своего нового положения — «Народного представителя», — ансамбль танцует фокстрот. Танцевали его и в Большом драматическом театре, но так «по-домашнему», ради увеселения зрительного зала. Но у Мейерхольда и этот фокстрот, благодаря мастерскому исполнению, является орудием сатиры. И когда речь Бубуса связуется с фокстротирующими в незабываемо гротескной позе фигурами (Генерал и Теа), то она уничтожается без остатка.

Иногда свет играет роль того же «выключателя».

Выставки костюмов, модных и «парижских», которую мы видели в Большом драматическом театре, здесь, конечно, нет. Но костюмы здесь все же тоньше и артистичнее и ближе к «Парижу». Только и они переключены. Когда в последнем действии Теа и Тильхен выбегают под яркий свет прожектора на авансцену, их костюмы по краскам напоминают рисунок самого эстетского художника, скажем, Сомова, но это Сомов, рисующий этикетки для духов. Зрителю ясно, что это очень тонко, но в то же время и банально.

Мастерство режиссера, которое трудно осознать, переводит постоянно стрелку спектакля и вместо «любования» дает тонкую иронию и гибко-изящную сатиру. Ее можно наблюдать повсюду — от групповых сцен до мелочей костюма. Она пронизывает спектакль и формирует его в необычное зрелище, настолько непривычное для современного глаза, что московская критика даже не восприняла спектакль, не найдя обычных резких приемов[[62]](#endnote-51). А между тем в этой постановке заложена целая система новой игры, и нет сомнения, что, так же как и прежние постановки Мейерхольда, его «Бубус» будет осознан в своем значении для искусства только тогда, когда глаз попривыкнет к новым формам и научится воспринимать новое сочетание сценического мастерства и общественной критики. Этот спектакль, так же как новая музыка, требует некоторого времени, чтобы уложиться целиком в восприятии. А пока что приходится довольствоваться указанием на отдельные его детали и подчеркнуть его значение как замечательного опыта вскрытия психологического содержания тех масок, которые вызвала на сцену наша современность. Здесь даны пути будущего театра.

1925

## Игра телом и вещами[[63]](#endnote-52)

Кто заинтересован разгадать загадку зрелища, захватывающего массового зрителя, тот должен заглянуть в цирк и посмотреть «комический {44} выход» клоунов. Наипростейшими средствами здесь достигается то, чего тщетно добивается театр: захват тысячи зрителей. Их вниманием овладевают здесь до конца, в яркой, оживленно-веселой форме. Без мелодраматического, сентиментального надрыва, как в кино. При этом использованы самые элементарные приемы: актер-клоун «играет» какой-либо вещью, но играет так мастерски, что рано или поздно он овладевает целиком вниманием тысячи зрителей и распоряжается им в течение четверти часа по вольному своему усмотрению.

Их всегда двое[[64]](#endnote-53): первый одет «галаном», в цветных чулках и изящных туфельках, в роскошной куртке с шароварами, то переливающейся всеми цветами радуги, то поражающей взор ярко расписанными цветами.

Лицо вымазано «мукой», согласно древней традиции народного фарса. Это утончает черты лица и придает томную бледность. Элегантной внешности соответствуют наивная доверчивость и простодушие речи. Все ему кажется легким и простым. Разве не просто разбогатеть: стоит лишь влезть на лесенку с ведром воды в руках, позвонить наверху в колокольчик, спуститься и, не ставя ведро на землю, взять деньги, приготовленные для него на стуле. Он лезет, звонит, спускается — но в последний момент, конечно, ставит ведро на землю. Чаемое богатство исчезло, минутная забывчивость разбила блестящее будущее.

Теперь выходит другой клоун. Он действительно «выходит» — так, как не умеют появляться в театре или кино. В отличие от элегантного «галана» он эксцентричен до крайности.

Черный балахон, темные клетчатые брюки, черный приплюснутый котелок на рыжем парике, белые валеные туфли на ногах, черная дубина-тросточка в одной руке и пук соломы в другой. Он идет на свидание. Важно и торжественно прогуливается, стараясь казаться изящным, но каждый подъем ноги, перебрасываемой через трость-дубину, изобличает его. Каждое движение перерезает и уничтожает его торжественную грацию. К тому же ему высказывают подозрение, что его возлюбленная — «корова!», ибо иначе он не нес бы ей пук соломы.

Ему тоже предлагают разбогатеть тем же способом, при тех же условиях. Он обхватывает обеими руками ведро, до краев наполненное водой, и начинает взбираться на лесенку — стремянку. Здесь-то и начинается его «игра». Его выход уже развеселил публику, теперь же он захватывает ее внимание и умело рассчитанными приемами вызывает все сильнее раздающиеся взрывы общего смеха.

Взлезание на лестницу он разворачивает в богатейшую пантомимическую игру, творящую острый гротеск. На первой же перекладине его нога проваливается, из ведра хлещет вода, и все тело его изображает отчаянный испуг и ужас. Следующий шаг — та же катастрофа. Так или иначе, он вползает наверх, но вдруг замечает что его брюки сползают вниз. Стараясь удержать их сконфуженными движениями, он перекидывает ведро из руки в руку, мужественно {45} перенося потоки холодной воды, которые при этом опрокидываются на него. Наконец, он наверху. Торжествуя, он звонит в колокольчик. Затем начинает спуск. Два‑три неловких шага, и он стремительно летит вниз, падает мешком на арену, но все же удерживает на коленях ведро, из которого вода бьет ему прямо в лицо.

Но он еще не вышел победителем из состязания. Надо взять деньги со стула. Держа ведро обеими руками, он подходит к деньгам и размышляет, чем и как их взять. Внезапно решившись, он опрокидывает ведро себе на голову, освобождает руки, берет деньги и, весь мокрый, струящийся, убегает с арены. Помер окончен, и зрители, без удержу смеявшиеся во все время его лазания по лестнице, награждают его шумными аплодисментами.

В чем сила воздействия этого номера? Почему он может захватить тысячу зрителей, в большинстве рабочих?

В мастерстве игры и в мастерстве построения всего номера — ответим мы. Само содержание, сюжет, как таковой (самообливание водой неловкого человека), может вызвать смех, но не захватить зрителя. А для того, чтобы распоряжаться его вниманием в течение четверти часа, необходимо искусство, то есть форма построения игры. Приемы игры, движения, костюмы, вещи, их сопоставление и сочетание, их контрастирование, нарастание комизма и финальная концовка. Необходима техника — умение двигаться, прохаживаться, падать, спотыкаться; необходима точная выверенность движения, его целесообразность и броская выразительность. Все это дается только чрез мастерство, чрез специальную выучку, чрез учет каждого жеста, равно как и восприятия зрителя.

Отсюда следует вывод, для меня по крайней мере — несомненный. Если театр хочет стать снова живым и действительным, он должен изгнать со сцены расцветший на ней махровый дилетантизм и водворить мастерство актерской игры.

А до тех пор, пока это не будет сделано, всякое новое содержание будет неизбежно гибнуть в зыбкой трясине дилетантизма. Театру необходимо вернуть умение играть с вещами, играть телом, костюмом и голосом.

Кто в этом не убежден, тому следует посоветовать сходить в цирк и посмотреть, как играют клоуны Жорж и Киро, создавая захватывающую комедийную пантомиму на арене.

1925

## Ритм и движение актера[[65]](#endnote-54)

Московская критика справедливо поднимает вопрос об оценке игры актера. Все последние годы в центре внимания рецензентов стоял спектакль, как таковой. Его оценивали со стороны идеологической и формальной, говорили о пьесе и о драматургии, о режиссере, о художнике и о конструкторе, но лишь попутно касались игры актера.

{46} Это вполне понятное явление: за последние годы перестраивалась идеология театра, всплыли новые темы, видоизменилось оформление сценической площадки и режиссеры вели театр, пересматривая методы истолкования пьес старого репертуара, ища сближения с современностью путем нового сочетания изобразительных средств сцены. Но актеру было гораздо труднее стать современным или приблизиться к современности в силу крайней пестроты театральных традиций, унаследованных от старого театра, а также в силу многообразных влияний, нахлынувших на театр в наше переходное время, когда все кругом его подвергалось пересмотру и переоценке. Нельзя сказать, что критика научилась анализировать спектакль во всей сложности современной структуры его, чтобы она умела вскрывать и определять значение отдельных элементов той сложной театральной симфонии, которую являет собой каждая мало-мальски продуманная художником-режиссером постановка. Нет, здесь еще много и много надо поработать, пользуясь научными методами повторного наблюдения и действительно реальными знаниями театра. Но, во всяком случае, критика гораздо большего достигла в области разбора режиссерской деятельности, чем в анализе актерского искусства.

Не так давно дело обстояло совершенно иначе. Белинский разбирал игру Мочалова, а критики второй половины XIX века следили за каждым оттенком каждой новой роли Сары Бернар, Дузе, Савиной или Комиссаржевской. Но затем этот интерес к актеру ослабел, и центр тяжести перенесся на спектакль в целом и на режиссера. Только одна артистка вызвала обостренный интерес театральных кругов в годы, предшествовавшие мировой войне. Это была А. Павлова. Она вызвала к жизни балетную критику не только как балетная танцовщица, но и как драматическая актриса. А с тех пор у нас были спектакли, которые объединяли вокруг себя внимание критиков, но не было ни одного актерского дарования, которое вызывало бы оживленное обсуждение за и против. Шаляпин знаменовал собою завершение старых традиции, а не указывал пути в будущее. В особенности же не было актрис — кроме А. Павловой.

На мой взгляд, все это далеко не случайно. Театр перестраивается. Индивидуалистический дух, пронизывавший старое актерское искусство, распыляется, уступая место коллективным заданиям, объединенным волею режиссера. В то же время резко меняется соотношение между словом, мимикой, жестом и внешним оформлением актера. Из разряда словесных и изобразительных искусств театр переводится самим течением жизни в искусство ритмическое. Динамика современной жизни потребовала новых изобразительных средств, и таковым явилось *движение*. Ритму стали уделять первое место в театре. Слово стало лишь первой строчкой сложной партитуры актерской игры, развернувшейся от рампы по всей сцене в глубину ее и вверх по лестницам, станкам и конструкциям. Музыка, сопровождающая спектакль в драматическом театре, стала обычным явлением. И свое движение на сломанной сценической {47} площадке актер должен был согласовать с музыкальным аккомпанементом, приучая себя к быстрым подвижным темпам. Интимная мимика лица театра настроений исчезла, маска приобрела широкие крупные черты. Бытовой костюм, пройдя чрез изысканность стилизационных приемов импрессионизма, упростился до прозодежды и затем снова приобрел красочную выразительность, но теперь уже не как отражение живописи статичной и интимной, а как отклик на монументальные формы художественного плаката.

В этих поисках нового стиля, знаменующих поиски нового синтеза искусств в театре, актер старой школы не сумел определить своего места. Старые навыки актерской игры лучших артистов всегда звучали и звучат как компромисс среди нового стиля постановки. Ритмическая выучка актеров драмы оставалась дилетантской, отсюда половинчатость актерских достижений в московском Камерном театре, отсюда полная изолированность актеров академических театров драмы в обстановке художественных исканий наших дней. Отсюда — умолчание критики, переставшей следить за актером.

И только в театре Мейерхольда зарождалось это новое — созвучное динамике и ритму наших дней. И из его театра вышла актриса, о которой хочется говорить, как о первой актрисе наших дней, указывающей возможности и пути будущего ритмического искусства в драматическом театре, оздоровленного сближением с музыкой и ритмом и переоценившего значение живописи в театре. Я имею в виду Бабанову, на четвертый год своей сценической деятельности окрепшей и достигнувшей четких итогов.

Формула, определяющая значение Бабановой в театре наших дней, крайне проста. Это — Павлова в драме. До сих пор мы следили за движением актера только в балете; только на балетной сцене мы требовали полной выразительности всего тела и ценили пантомиму. Павлова вскрыла возможности драматической выразительности жеста и пантомимы, оформленных музыкальным ритмом. В пределах окружавшей ее импрессионистской живописи она достигла границ возможного. Но все развитие нашего театра в сторону усиления динамики и ритма привело к тому, что в драме появилась актриса, столь же ритмически одаренная, как и ее предшественница в балете. Но только здесь, у Бабановой, движение сочетается со словом, ритмизует его, оформляет и доводит до зрителя эмоциональное содержание игры не путем вызова ассоциаций или настроений, а путем передачи чисто музыкальной — динамической и ритмической.

В то же время костюм, позы, жесты Бабановой ориентируются не на живопись импрессионистов или кубистов, не на интимность, а на плакатность и монументальность. Есть что-то общее между теми плакатами Лебедева, которые мы в свое время видели в окнах Роста, и игрой Бабановой.

Во всех созданных ею за последние годы ролях звучит новая формула актерской игры: ритм и плакат. Так в «Д. Е.», в выходе {48} с папиросой, между двумя апашами создается единственный в нашем сценическом искусстве ритмический облик парижской гризетки. Так в «Бубусе» творится ритмический рисунок роли «светской барышни», играющей в мяч, танцующей классику и увлекающейся спортом. Так в «Воздушном пироге» вырастает облик танцовщицы — ритмизованный плакат, где Бабанова ярко выявляет себя в качестве художницы большого города, со всеми взломами ритма его тревожной жизни[[66]](#endnote-55). А в «Великодушном рогоносце» звучит ясный, содержательный ритм движений, характеризующий чрез сочетание слова с пантомимой. Совершенно по-новому оформляется и мещанский быт в ее исполнении («Доходное место» Островского). Нет слов, диапазон Бабановой не широк. Это — комедийная актриса по преимуществу; до трагедии отсюда очень далеко. Но это первая актриса в драме, которая дает нам сценическое воплощение тех исканий динамики и ритма, которыми так преисполнена наша современность. Воспринимая ее игру, снова хочется говорить об актере и размышлять о путях будущего актерского искусства, созвучного обновленному ритму, окружающему нас в жизни и в искусстве.

1925

## Концовки и пантомимы («Мандат» Мейерхольда — Эрдмана)[[67]](#endnote-56)

Общественно-художественное значение поставленного Мейерхольдом «Мандата» в достаточной мере выяснено в печати[[68]](#endnote-57). Общие выводы сделаны, остается разобраться в некоторых подробностях и тем самым охарактеризовать точнее те приемы, при помощи которых Мейерхольд построил комедию нашей современности.

«Мандат» Мейерхольда — Эрдмана прежде всего отличен изобилием пантомимы. Телодвижение, единичное и групповое, развернуто здесь в богатом рисунке, в непрерывной смене тончайших выразительных оттенков. Оно психологично по существу, ибо оно бытописует; оно реалистично, потому что исходит из наблюдения над реальным жестом повседневности. И в то же время оно насквозь сатирично, так как дает в сгущенных образах яркую критику тупого мещанства во всех проявлениях его контрреволюционных мыслей, чувств и настроений.

Мастерство пантомимы в театре Мейерхольда знаменует собой обновление изобразительных средств театра, утратившего искусство телодвижения под влиянием светских и буржуазных салонов XVIII – XIX веков. И в то же время эта пантомима является не только формальным завоеванием нового театра. Она становится носителем общественно-социальной критики, орудием бичующей сатиры, методом осмеяния мещанской косности.

Необходимо обратить внимание, с каким мастерством сделаны концовки отдельных сцен и актов. Вместо падения занавеса в старом {49} театре у Мейерхольда систематически проведен выезд вещей совместно с актером. Проиграв ту или иную сцену, достигнув перелома настроения или срыва ситуации, актер закрепляет в памяти зрителя содержание данного финала в широко развернутой пантомиме, неразрывно связанной с вещами, которыми он только что играл.

Эту пантомиму-концовку мы встречаем, например, по окончании любовной сцены между Валерианом и Варварой (II акт). Нелепый «ухажер» попадает в сети не менее нелепой «незамужней барышни», принимающей предложение его руки для перехода из гостиной в столовую за предложение вступить в брак. Испуганный ловелас в отчаянии признает, что он «влип». На этом слове обрывается сцена литературной комедии, но не игра в театре. Последняя продолжается и достигает незабываемого образа, ярко запечатлевающегося в памяти, гораздо более сильного и мощного, чем содержание краткой словесной реплики («влип»). Фигура «влипшего» барчука распластывается в движении: он попадает на движущиеся тротуары и, борясь с их движением, невольно разворачивается во всей своей расхлябанности. Перегибаясь в три погибели, крутясь в поисках равновесия, он сохраняет усвоенную им «элегантность» поступи и до конца обнажает ее нелепость в «развинченных» позах, шагах и походке. Его «дендизм» выбрасывается теперь в публику мощными струями, исходящими от мгновенно сменяющихся телодвижений. Актер «работает» на движущейся площадке, выявляя до абсурда психологию человека, кругозор которого замкнут в восхищенном любовании модными брюками и джимми. Ловкость и гибкость, с которой Мартинсон проводит эту пантомиму, невольно заставляет зрителя аплодировать. Но этот отклик есть не только одобрение акробатической подвижности актера, но и восприятие всего смысла его пантомимы, которая как бы закрепляет собой всю психологию созданного им образа тупого денди-барчука.

В данном случае мы имеем пример концовки-пантомимы в ее динамическом варианте. Тротуары увозят движущегося актера. Примером концовки статического типа, где пантомимическая поза закрепляется в финале сцены, может служить концовка первой сцены I акта.

Когда Павел Гулячкин впервые произносит слова «я человек партийный», то нападавший на него собеседник, жилец Иван Иванович, снижается в страхе до земли, а мамаша и сестра замирают в изумлении от «героизма» Палсергеича. Сам же «герой» до смерти перепуган внезапно взятой на себя ролью «партийного человека» и запечатлевает свой ужас в быстром переходе от торжествующей угрозы к отчаянному страху. В этот момент платформа начинает двигаться, и выразительная «живая картина» медленно удаляется от зрителя, врезаясь в его память сгущенным психологическим содержанием немой игры. На первом представлении «Мандата» в Ленинграде неисправность машин лишила зрителей одного из интереснейших мест постановки[[69]](#endnote-58). «Выезд» после первой сцены {50} не осуществился, и тем самым пропал заключительный аккорд всей игры.

Концовки актов, естественно, сильнее концовок отдельных сцен. В I акте концовка получает свою силу от *играющих вещей*: икон и граммофона со свечами. Они закрепляют нелепость «домашней» церкви и сумбур, царящий в головах «набожных» обитателей на Благуше. Все внимание зрителей целиком концентрируется на своеобразной «молельне», горящие свечи которой притягивают к себе взор, находясь в окружении затемненной сцены. Стол с граммофонным храмом уезжает в тот момент, когда действие вывернуло наизнанку «религиозность» обитателей благочестивого дома и когда молитвы сменились опереточной арией и руганью. Стройная цельность этой сцены заканчивает мощным ударом весь I акт, создавая неотразимый эффект, сатирический замысел которого без отказа захватывает зрителя. В академической постановке на сцене б. Михайловского театра эта сцена разбилась, так как между ее началом и концом были введены (кажется, согласно авторскому тексту) какие-то разговоры иного плана и содержания[[70]](#endnote-59). Эффект пропал, и концовки не получилось, равно как и убийственно обличительное впечатление ее распылилось.

Концовка II акта выполняется ансамблем, подготовляя массовый III акт. Сила этого финала заключается в крепкой связи пантомимы со звуковым монтажом и в нарастании общего шума до ликующего разгула. Тема — торжество по поводу получения «партийного» мандата лже-коммунистом и хозяином Павлом Сергеевичем. Но его торжество выражено в сочувственном одобрении нелепых «родственников из рабочего класса». Последние являют собой живописнейшую группу. По тексту их трое, а у Мейерхольда их восемь человек. Целый оркестр, составленный из немыслимо резких инструментов: из повязанных щек, драных брюк, грязных шарфов, попугая, акробатов, шарманки, гармоники, бубнов и певца в картузе. Этот оркестр и начинает «играть» и телом, и вещами, празднуя получение мандата. Отсюда пафос обывательской хитрости и ликование перекатывающейся в разгул мещанской косности. Академический театр побоялся отступить от текста, дал только троих «родственников» и утерял стихийность обывательской психики и возможность ее осмеяния.

Концовка III акта в первой московской редакции постановки была иная, чем теперь. Пустой сундук, олицетворение старой России, выбрасывался со сцены в публику, и на этом постановка заканчивалась. Сейчас он остается стоять на сцене в окружении многообразных пантомимирующих групп. Согласно трагикомическому углублению III акта, его конец не обрывает резко действия, а дает ему отзвучать в затихающем движении массовых групп. Здесь множество выразительных фигур дорисовывает отчаяние, разочарование, ненужность всех этих «ненастоящих» и бывших людей. Целая вереница опрокинутых революцией людей беспомощно жмется друг к другу под заунывшую мелодию гармоники. Лакеи, шафера, мальчик с иконой, танцующие девочки, оберегаемые мамашей от совместного {51} обучения, торговцы, фабриканты, военные… Каждый в четкой позе, с характеризующими его внутреннюю пустоту маской и жестом. Их многообразная пантомима могла бы служить темой специального очерка по искусству театра и по социальной типологии.

1925

## «Колдунья» (Московский государственный еврейский театр)[[71]](#endnote-60)

«Колдунья» Госета родилась в знаменательном 1922 году, через полгода после мейерхольдовского «Великодушного рогоносца», под сильным влиянием «Гадибука», в окружении мощного подъема театральных исканий, выдвинувшего Москву на первое место среди театральных городов[[72]](#endnote-61). А в жизни Госета она сыграла решающую роль, раскрыв пути к совершенно новой работе над народным спектаклем-игрищем.

Ставя «Колдунью», театр обращался к истокам еврейского театра, к Гольдфадену, первому актеру и режиссеру еврейской сцены, с редким чутьем запечатлевшему в своей оперетте отголоски народного балагана[[73]](#endnote-62). Возобновляя его творение, пополняя его новыми музыкальными номерами, песнями по записям старых еврейских напевов и насыщая его «театральной игрой» в духе народной импровизированной комедии, Госет боролся с «литературщиной» на сцене и с мнимой культурностью мещанства, угрожавшей погубить еврейский театр драматургией, обслуживавшей интересы мелкой буржуазии.

Вызов был брошен, и смелый шаг к «театральности» был сделан. Отсюда и проистекает весь образ Михоэлса — Гоцмаха, вместо натуралистического бытового костюма надевшего красную штанину комедианта и пустившегося в отчаянный пляс, создавая искрящийся образ еврейского Фигаро и блестящую перелицовку вновь возрождающегося Арлекина итальянской комедии. Из того же устремления к сугубой театральности выросли и лестницы, платформы и крыши Исаака Рабиновича и мизансцены А. М. Грановского, разместившего труппу по трем-четырем ярусам вертикального плана и разметавшего ее по всем уголкам сценической площадки. Белые зонты, езда на спинах актеров и на воображаемой телеге-лестнице, фантастические турки в чалмах, неугомонное движение всей, труппы — все это звучало в свое время как боевой лозунг и как освобождение театра из плена дурной литературы.

Но наше представление о театре с тех пор успело сильно измениться. Лесенки и площадки Рабиновича кажутся теперь жестким, сухим скелетом, который не только не способствует, но и определенно мешает проявиться хоровому началу театра. Пляшущие в одиночку на изолированных площадках актеры занимаются, если взглянуть на них современным глазом, непроизводительным трудом, а однообразие движений, теперь обнаруживаемое, явно утомляет.

{52} Но все же в спектакле остались некоторые подлинно театральные места. Осталась глубокая лирика прекрасных напевов, остался четкий в мельчайших движениях, незабываемый образ Михоэлса — Гоцмаха и еще нечто, на что хотелось бы обратить внимание всех, кому дорог театр. Я имею в виду такие сцены, как, например, увод колдуньей девушки Миреле, где разработка музыкальной пантомимы достигает редкого мастерства[[74]](#endnote-63). В этих местах проявляется сочетание музыки, слова и жеста, органически вырастающее из своеобразной одаренности еврейского актера и раскрывающее перед нами возможности синтетического театра, которые тщетно пытается уловить европейская сцена.

1926

## «3 изюминки» — «10‑я заповедь» (Московский государственный еврейский театр)[[75]](#endnote-64)

Вслед за «Колдуньей» и «200 000»[[76]](#endnote-65)Госет показал два спектакля, развивающие более широко принцип театральности в применении к различным сценическим жанрам. Но в обеих постановках перед нами не чисто эстетическая, беспредметная игра, — хотя эстетизма, и довольно изысканного, здесь достаточно много, — а злободневная, местами очень умная и тонкая сатира. Этим насыщенном социально-политической сатирой, вполне созвучной современности, разносторонней, мягкой и меткой, оправдывается увлечение театра чисто зрелищной стороной спектакля, подчас разрастающейся слишком пышно и эффектно.

К сезону 1924/25 года — год постановки «пародийного вечера» «Три изюминки»[[77]](#endnote-66) — молодой театр окреп настолько, что он почувствовал необходимость подвергнуть критике существовавшие до него формы еврейского театра и показать их в кривом зеркале.

Сделал он это в трех сценических пародиях. Остроумно вышучивая «национальную трагедию “Одесского Еврейского театра”» резким подчеркиванием условных нелепостей мелодрамы «Принц фон-Фляско Дриго», Госет дал веселую пародию на американский еврейский театр во второй опереточной миниатюре «Сарра хочет негра». Но лучшие свои силы он приберег для третьей пьесы — «Ночь у хасидского раби», — которая заслуживает всяческого внимания, в частности со стороны наших театральных работников. Здесь дана настолько стройная и художественная проработка антирелигиозной постановки, что ее можно смело поставить в пример многим нашим профессиональным театрам, в особенности опере и оперетте, которые до сих пор не удосужились проработать у себя эту тему столь же убедительно, как то сделал А. Грановский. Правда, у него нет острой, беспощадно бьющей сатиры Мейерхольда, но он уверенно показывает, что при желании можно добиться очень много даже приемами эстетического театра, если только обладать твердой целевой установкой. Если бы на этот путь {53} сумел встать в свое время Камерный Таирова, то целая полоса его деятельности не прошла бы бесследно для советской общественности[[78]](#endnote-67).

«Десятая заповедь» — работа следующего, 1926 года, еще свободнее и ярче развертывает увлекательное для широкой публики зрелище[[79]](#endnote-68). Оперетта-памфлет в восьми картинах вступает в соперничество с заграничными обозрениями, пользуясь их приемами для сатирических выпадов по всевозможным направлениям. Здесь проходят картины Берлина и Палестины, выставляя в карикатурном отражении националистические и сионистские слои западного еврейства. Здесь же ирония направляется по адресу II Интернационала, прислужников Антанты, Вандервельде, Макдональда и т. п. Попутно сатира оборачивается и на театр, на собственные замыслы Госета и в быстром мелькании дает ряд забавных сцен от разоблачения Локарно до «обнажения приемов» театра и его сценических эффектов.

Оценивать этот спектакль можно с различных точек зрения. По сравнению с западными «revues»[[80]](#footnote-14) «Десятая заповедь» — образец хорошего вкуса и театральной культуры. Но, находясь в центре этой культуры — в Москве, — ее уж не так трудно приобрести.

С общественной точки зрения, постановка также выдерживает критику, ибо недвусмысленно высмеивает отжившие свой век предрассудки и свободно вращается в кругу политической злободневности.

Но, признавая значение этого спектакля для широкой публики и для театра, желающего видеть последнюю у себя, нельзя не отметить, что он не опровергает возникающие против него возражения. При всей своей ритмичности «Десятая заповедь» не разрешает проблемы постановки политобозрения, так как вся ее «фокстротная масса» с пряными костюмами Н. Альтмана все же висит над спектаклем, покрывая своим весом сатирическое задание. А кроме того, и это самое важное возражение, спектакль сводит на нет большое драматическое дарование труппы, столь заинтересовавшее в первых постановках Госета. Поэтому хотелось бы быть уверенным, что устремление к чистой театральности, доведшее театр до пышного «обозрения», на нем и обрывается, с тем, чтобы возвратиться к подлинной музыкальной драме.

1926

## Ленинградская группа художников-декораторов[[81]](#endnote-69)

Современный русский театр знает два основных подхода художника к сцене. В одном случае художник декорирует сцену, то есть украшает ее, создавая приятное зрелище для глаз, сопутствующее сценическому действию. В другом случае он строит сцену или {54} оформляет площадку, приспосабливая ее наиболее целесообразным образом для игры актера и для выявления динамики драмы. Художники-декораторы, в тесном смысле слова, могут быть противопоставлены, таким образом, художникам-архитекторам и инженерам сцены или, как их нередко называют, установщикам и конструкторам.

Как Москва, так и Ленинград имеют в числе своих художников сцены представителей той и другой группы. Но все же характерным явлением для Ленинграда является явное преобладание первой группы — художников-декораторов, занимающих первое место во всех больших театрах. Москва же выдвинула ряд замечательных постановок, созданных не по принципу декорирования сцены, а по инициативе чисто инженерного, строительного замысла, порывавшего с декоративно-живописными традициями, укрепившимися в оперно-балетной сцене-коробке. И если в Ленинграде художников-конструктивистов можно встретить только на сцене небольших, районных и рабочих театров, то в Москве им удалось завоевать многие большие сцены и оказать влияние на академическую сцену.

Соотношением между двумя указанными течениями в значительной степени определяется лицо театра в современной нам обстановке. Если режиссер приглашает для работы художника-декоратора или конструктора, то можно заранее определить тот или иной характер постановки и заранее учесть ее место в эволюции современного сценического искусства.

Еще год‑два тому назад такие предсказания, определяемые именем привлеченного к постановке художника, можно было делать безошибочно. Но характерно, что за последнее время намечается некоторое сближение двух групп, отмеченных нами. Конструктивные приемы оформления сценической площадки все чаще и чаще применяются и в Ленинграде художниками, которые по своей школе и по своему личному опыту стояли на платформе чисто декоративной театральной живописи. Таким образом, в Ленинграде образуется некое компромиссное течение, выравнивающее так недавно еще резкое противоположение между двумя группами. Крайности начинают сближаться, и контрасты между различными направлениями нивелируются. Ареной, где происходит этот процесс нивелирования, является сцена академических театров. Процесс протекает мирно, не вызывая дискуссий и споров, но рост его становится заметным даже для неискушенного в вопросах театра наблюдателя.

Высказанные выше положения помогают учесть внутренние группировки среди ленинградских художников театра. Недавнее прошлое ленинградских художников театра — это «Мир искусства»: изысканное и утонченное декорирование сцены красочными пятнами, плоскостями и живописными гаммами удачно подобранных цветов. Эстетический театр по преимуществу. Продолжение и развитие старинных традиций оперных и балетных декораторов, подобно Пьетро Гонзага считавших, что сцена есть прежде всего «музыка {55} для глаз» («la musique des yeux» — так озаглавил Гонзага свой трактат об искусстве театрального декоратора).

Мастером оперно-балетного стиля, тонким знатоком оперной сцены является старейший член ленинградской группы — Головин. Он создал великолепное декоративное зрелище в «Орфее» — опере Глюка и перенес праздничные, оперные декорации на сцену драматического театра («Маскарад», «Дон Жуан»)[[82]](#endnote-70). В сравнении с мастерством большого оперного стиля Головина ретроспективные «увражи» Александра Бенуа кажутся мелкими и бледными[[83]](#endnote-71). Но и они утверждали на сцене драматического театра то, что было выработано для оперы и для балета Западной Европы.

Так образовалась школа и создались традиции театральной живописи ленинградских художников. Они шли от оперы и балета, от старинных мастеров придворных спектаклей и подкреплялись богатым художественным окружением искусства XVIII века, которое сохраняется в пригородных дворцах-музеях Ленинграда. Театр есть «зрелище для глаз». Эта старинная формула придворной сцены оказалась вдохновительницей целого периода современного театра в Ленинграде и своего рода защитой и охраной старых традиций от новых веяний.

Эта формула может выполняться различно. Ее можно провести на сцену различными средствами, приемами импрессионизма, кубизма, супрематизма и т. д. Но при всем различии приемов ее осуществления она остается по существу неизменной.

Если Ходасевич создает изящные и тонко продуманные костюмы для «Виндзорских проказниц» (Театр Народной комедии) или насыщает сцену красочными тонами, передающими атмосферу экзотической пустыни («Капитан Брассбаунд» в Большом драматическом театре)[[84]](#endnote-72), то созерцательно-эстетическое отношение к театру воплощается в строгих выдержанных формах. Если Кустодиев стилизует вещи и костюмы под русский лубок («Блоха» в БДТ)[[85]](#endnote-73), то «зрелище для глаз» снижается, все же оставаясь на уровне художественного кабаре (как его утвердил в свое время Балиев в «Летучей мыши»)[[86]](#endnote-74)и услаждая зрителей игрой с нарядными куклами вне связи с запросами современности. Если же Бобышов пишет декорации для комической оперы XVIII века («Похищение из Сераля» Моцарта в Академическом Малом оперном театре)[[87]](#endnote-75), то «зрелище для глаз» теряет свои четкие очертания. Но при всем различии изобразительных средств и уровня художественного вкуса, наблюдаемого у «декораторов» в тесном смысле слова, формула их отношения к театру остается все та же — «зрелище для глаз», любование и созерцательность, преобладание живописно-статического начала над динамикой театра.

Как трудно отойти от этой формулы, подсказанной придворной оперой и балетом, показывает работа другой группы ленинградских художников сцены, которая более чутко прислушивается к запросам современности и не прочь пойти навстречу новому пониманию театра, выдвинутому революционными годами. Не отказываясь до конца от декорирования сцены, согласно установившимся {56} традициям, эта группа все же готова строить сцену. Так, Щуко неоднократно пытался применять архитектурные принципы композиции в драматическом театре[[88]](#endnote-76). Для Левина характерно колебание между сценой — «зрелищем для глаз», бьющим на яркие и легко схватываемые эффекты («Чанг Гай-танг» в театре «Комедия»), и сценой, сконструированной в расчете на развитие актерской игры и выявление динамики драмы («Проделки Скапена» в Тюзе) путем разверстки действия в вертикальном плане на лестницах трехмерной башни[[89]](#endnote-77). Те же поиски перехода от плоскостной сцены к завоеванию сценического пространства можно наблюдать у Дмитриева. От эффектных, но чисто декоративных транспарантов (улица в «Эугене Несчастном» в Академическом Малом <оперном> театре) его путь ведет к упрощенным трехмерным башням (в «Пульчинелле» на сцене б. Мариинского театра), вращающимся для усиления балетного действия[[90]](#endnote-78). Это сулит в будущем богатые возможности, если только Дмитриев сумеет до конца преодолеть любование «красивым» зрелищем и целиком подчинить свое творчество подлинным, активным и динамическим целям театра. Быстрыми шагами к той же цели идет и Акимов. От фешенебельного павильона («Девственный лес» в БДТ), через робкие попытки в «Мандате», к движущимся установкам в постановке «Конец Криворыльска»[[91]](#endnote-79). Этот путь пройден им смело, в быстром темпе, что позволяет возлагать большие надежды на его дальнейшее творчество.

Художники-декораторы начали «строить» сцену. Они преодолевают ленинградские оперно-балетные традиции театра. Правда, еще неокончательно. Но сдвиг уже наметился. Им раскрывается новое понимание театра, театра драматического, не терпящего пассивного любования и эстетической дремоты.

Пожелаем же им успеха и скорейшего достижения тех целей, которые ставит перед ними искусство театра Советской России, переоценивающее старые оперно-балетные ценности и мощно строящее подлинный драматический театр.

1926

## Реализм и достижения революционного театра[[92]](#endnote-80)

Переживаемый в настоящее время кризис театра обнаруживает глубокий разлад между формой и содержанием спектакля.

Новое содержание дается самой жизнью, подсказывается фактом перехода всей советской общественности к углубленному строительству новой жизни во всех областях как политико-экономического, так и социально-бытового уклада. Чисто агитационные задачи уступили место заботам о Волховстрое, о проведении в жизнь электрификации Республики, об оформлении бытовых условий населения в согласии с идеологическими заданиями пролетарского государства. Всплыли вопросы о браке, половой этике, воспитании {57} молодежи, началась борьба с пьянством, хулиганством, взяточничеством и растратами. Культурное строительство стало боевым лозунгом дня.

Вполне естественно, что молодая советская драматургия откликается на эти очередные задания. Она схватывает новое содержание и пытается закрепить его в драматических образах. За два последних года драматурги перебрали немало «героев нашего времени», анализируя и разоблачая нездоровые уклоны нашего быта. Ромашов изображает спекулянта Семена Рака («Воздушный пирог»), противопоставляя ему честность членов месткома советских учреждений, или же изобличает нэпманов провинциального городка, вырисовывая здоровые элементы молодой советской общественности («Конец Криворыльска»). «Фокстрот» (Театр Дома Печати в Ленинграде) пытается изобличить налетчиков, а «Путь-дорога» (Театр Пролеткульта в Москве) рисует злоключения рабочего-изобретателя, попутно затрагивая разные уголки быта современной Москвы, не забывая ни о беспризорных, ни о культурных увеселениях пивной[[93]](#endnote-81). Приведенные примеры можно было бы продолжить, но факт нарождения за последние два года бытовой советской драмы хорошо известен каждому театралу.

Но эта новая бытовая драма из советской действительности, драма, приносящая с собой на сцену новое содержание, не находит себе соответственно нового театрального оформления. Новое вино вливается в старые мехи, отчего и происходит наблюдаемый в наше время кризис театра[[94]](#endnote-82).

Каковы же эти старые мехи? Здесь надо различать две группы театров, каждая из коих работает разными изобразительными средствами.

В одном случае мы имеем пред собой действительно только старые формы театра в точном смысле слова. Изобразительные средства натуралистического театра применяются без особых видоизменений к изображению нового советского быта. Быт выводится на сцену без всякой «театральности», без переработки его для сцены, без стильного оформления, согласно с требованиями развитого театрального искусства. В целом ряде таких случаев достижения революционного театра просто отбрасываются как бы за ненадобностью. Словно у нас и не было никаких завоеваний в области построения спектакля, как будто у нас и не существует и не существовало искусства режиссера, организующего спектакль из сложных частей. Голые куски быта выбрасываются на сцену, не подчиняясь закономерно проработанному плану постановки. Актеры играют, как умеют, по старым привычным навыкам буржуазной драмы, мелодрамы, салонной комедии или водевиля. Лишь бы было ясно и понятно, а там все равно, как все это сделано. Никаких формальных исканий. Напротив, к ним проявляется плохо скрываемая вражда, и «экспериментаторство» в театре вышучивается как нечто мешающее «настоящей работе». В такой обстановке, при таком отношении к форме спектакля новое содержание неминуемо затеривается на сцене и обезличивается. Оно приобретает старый мещанский {58} облик, сводится к знакомым по буржуазному театру XIX века типам, образам и положениям. Смешок из мещанского водевиля, грубые эффекты ложного пафоса мещанской мелодрамы, нудная проза разговорной салонной комедии, беспочвенный натурализм сценических приемов театра 80‑х и 90‑х годов, актерский произвол и общая неряшливость спектакля (удел театра XIX века), смешение стилей, вкрапливание случайных эстетических эффектов и случайно заимствованных трюков — вся эта мешанина приемов становится той формой, в которую вливается новое содержание. На неискушенного зрителя такие образцы творчества, быть может, и не производят угнетающего впечатления. Жадно улавливая понятное и близкое ему содержание, новый зритель не различает, что скрыто под внешней красивой оболочкой. Ему некогда и неинтересно думать о форме, о законах развития искусства и о прошлом и будущем театра. Он живет настоящим днем, переживает и радуется виденному, не задумываясь, как оно сделано и жизнеспособно ли это искусство, опирающееся на навыки старой театральной рутины буржуазной сцены. Но критика не может стать на ту же точку зрения неискушенного зрителя. Ибо в этих успехах театральной реакции, приноравливающей все новое, советское к навыкам мещанского театра XIX века, ею явственно ощущается запах плесени старого, дореволюционного театра.

Отсюда и вытекает обязанность критика протестовать против вливания нового вина в старые мехи и поднимать голос за искание новых форм, за экспериментаторство, за новое, подлинно советское искусство. Критика должна постоянно напоминать, что у русского театра имеются свои огромные достижения, которых не знает Запад и от которых нельзя отмахиваться во имя поспешного продвижения по линии наименьшего сопротивления. Иначе торжество театральной реакции выметет из советского театра подлинно живые, творческие и художественно ценные силы.

Другая группа театров, ставящих пьесы нового бытового репертуара, работает иными средствами. Ей не чужды достижения революционного театра. Напротив, она широко пользуется ими. Но, вводя их в спектакль, она наталкивается на иное противоречие между формой и содержанием. Новая пьеса — бытовая, а новые формы театра, завоеванные в революционные годы, вырабатывались не для бытовой драмы. Достижения революционного театра заключаются прежде всего в создании богатых и разнообразных средств агитационного спектакля. Мейерхольд и Эйзенштейн нашли в свое время эти формы и разработали их, доведя агитационный спектакль до высокой степени художественности («Земля дыбом», «Д. Е.» или «Слышишь, Москва»). Наряду с агитационным художественным спектаклем был разработан и урбанистический спектакль типа «Озера Люль» или «Человека, который был Четвергом». Вместе с тем развилась и пышная театральность, беспредметная, но яркая и организованная в сложное целое (лучший пример ее — «Турандот» Вахтангова) эстетического театра. Яркая сатирическая струя вызвала к жизни, на сцену приемы цирковой эксцентрики, ярмарочного {59} балагана, сатирических масок народной комедии и гротеск преувеличенной пародии малых сценических жанров (вспомним «Лес» Мейерхольда). Так создался новый русский театр революционных лет — богатейшая сокровищница яркой, то сатирической, то агитационной, то просто радостной, но всегда подлинно сценической театральности. Крупные режиссерские таланты научили строить большой, разнообразный, увлекательный спектакль, с вовлечением в театральную игру вещей, света, музыки, станков и обновленного физкультурой тела актеров, и те же режиссеры дали образцы построения всех этих элементов театра как некоего самостоятельного, строго организованного, действенного искусства. Эта новая динамика театра выросла как подлинное детище бурных лет революции.

Но когда эту динамику театра начинают применять к оформлению бытовых пьес из советской жизни, трактующих о будничной работе, о каждодневном строительстве быта, то получается разлад между формой и содержанием, новый тупик театра. Когда новая ритмика театрального действия, обогащенная музыкой, игрой света и тела актеров и прочими достижениями театрального искусства наших дней, применяется для истолкования современного быта, то противоречие неизбежно и губительно. В течение трех часов ведется рассказ о налетчиках, очерченных в натуралистических тонах. А затем вводится музыка, фокстрот и под этот фокстрот налетчики ритмически убивают свои жертвы, танцуя в правильно организованном шествии. Или же другой пример — пивная, в которой собираются рабочие. Конечно, она выведена как явление отрицательное, в целях пропаганды борьбы с пьянством. Но вот при эффектной концовке эпизода «в пивной» столы и., Стулья начинают вертеться, и феерическое, динамическое зрелище заканчивает сцену. На наш взгляд — здесь «мир становится наизнанку». Как в романтических сказках Тика. Но эта романтика, неожиданно вместе с режиссерской динамикой ворвавшаяся в спектакль, опрокидывает весь бытовой уклад драмы и превращает отрицательное в положительное, отталкивающий бытовой нарыв в увлекательное зрелище.

Мы отлично понимаем, почему так поступают режиссеры новой школы, воспитавшиеся на достижениях революционного театра. Откажись они от «динамики театра» — бытовая пьеса с ее голыми кусками быта и натуралистической копией действительности неминуемо провалилась бы и не дошла до зрителей.

Но противоречие между формой и содержанием все же остается. Простое применение достижений динамического театра революции к оформлению бытовой пьесы не приводит нас к искомой цели. К органически цельному, современному и нужному нам театру. Что ж делать, приходится пересмотреть и переоценить достижения даже дорогого нам революционного театра. А главное — приходится их перерабатывать путем новых формальных исканий. Многое добыто, но еще многое надо раздобыть. А это осуществимо только путем углубления театральной работы, путем открытой борьбы с театральной реакцией, стремящейся к старой театральной рутине. Путем переоценки не только старых, но и новых театральных {60} ценностей, при помощи новых и новых искании, экспериментов и опытов должен быть раскрыт художественный стиль новой советской драмы, и новое содержание вольется тогда в соответствующую новую форму. А это значит, что теперь надлежит начать новую полосу творчества в театре, которая должна привести к созданию нового реализма как художественного стиля советского театра.

1927

## «Петербург»[[95]](#endnote-83)

Создать «Театр одного актера» — такова идея, руководившая авторами спектакля «Петербург»[[96]](#endnote-84).

Чтец стал актером, эстрада превратилась в сценическую площадку, а актер и сцена подчинились своему естественному руководителю — режиссеру. Получился «спектакль» — но очень странного свойства, звучащий как некое недоразумение художественного порядка.

Прежде всего неприятен сам монтаж текста. Внезапные переходы от «Шинели» Гоголя к «Медному всаднику» Пушкина и от «Белых ночей» Достоевского опять к «Шинели» и Акакию Акакиевичу, вызывающие недоумение, режут слух и никак не оправдываются общим смыслом композиции, которая в целом не доходит до зрителя. В чем заключается связующее звено между этими скачками, регулярно повторяющимися в каждом из пяти актов представления? Каково отношение авторов спектакля к Акакию Акакиевичу, к герою «Белых ночей», к Евгению из «Медного всадника»? Сочувствие, сострадание, ирония, насмешка или что иное? Как хотели авторы организовать чувства зрителя, куда направляют они внимание его? На эти вопросы нет ответа. И эта неопределенность делает спектакль мучительным, ибо находиться в течение пяти актов в недоумении и не знать, зачем все это происходит на сцене, является тяжелым испытанием, для зрителя непосильным.

Один ответ, впрочем, дается. Но только он предназначен не для зрителя, а для театроведа. Все это задумано, говорят нам авторы, как некий опыт чисто формальных исканий новой актерской техники. Авторы признают сами (в этом смысле С. Владимирский и высказывался на генер<альной> репетиции), что сделанный ими монтаж текста является варварством, оправдание коего заключается только в том, что различные куски текста дают материал для игры актера и служат выявлению его мастерства. Формализм доводится таким образом до своих крайних пределов, и актерскому «приему», как таковому, подчиняется все содержание, весь текстовой материал. Эмоциональность выключается как у актера при исполнении, так и у зрителя при восприятии. Остается голая техника, и спектакль строится целиком на «обнажении приема»[[97]](#endnote-85).

При такой постановке вопроса раскрывается возможность договориться. Но это будет сговор не между зрителем и авторами спектакля, {61} а между театроведом и театральными педагогами. Поднимается вопрос не о художественном достижении, как некой живой художественной ткани, а о школьных методах актерской игры, в частности о жесте и об игре с вещами.

В таком случае позволительно спросить, на какой школе строится новаторство С. Владимирского? Кто видел «Ревизора» Мейерхольда, для того нетрудно указать, что графическая четкость жестов, расчленяющих слова отдельных реплик, является использованием одного из приемов актерской игры последней постановки Мейерхольда. Когда Бобчинский (у Мейерхольда) произносит фразу (во II эпизоде): «И как сказал *он мне это*, — так меня *свыше* — и *осенило*», каждое из подчеркнутых нами слов сопровождается четко обрисованным, сухим жестом и паузой. Такие приемы положены в основу жестикуляции Вл. Яхонтова, причем графика жеста сочетается с использованием вещи, обыгрываемой с той же четкостью, как в «Ревизоре» Мейерхольда.

Усвоение и использование системы, разработанной Мейерхольдом, является, конечно, отличнейшей школой как для актера, так и для режиссера[[98]](#endnote-86). Против этого нет никаких возражений по существу. Напротив, можно только приветствовать решение авторов «Петербурга» найти себе твердую платформу в школе Мейерхольда.

Но воспринимая ее принципы, авторы «Петербурга» упустили из виду одно крайне существенное обстоятельство. Вся эта графика жестов разработана Мейерхольдом для гоголевского текста. Она выросла из проникновенного понимания словесной фактуры Гоголя и скреплена с ней стилистическим единством. И нельзя прилагать ее без существенной переработки к тексту. Пушкина или Достоевского, как это неосторожно делается в «Петербурге».

Иная мелодика речи, иная ритмика фразы, иной словарный состав требует иного жеста, иной технической структуры игры актера.

Вот почему формальный опыт удается Вл. Яхонтову только на материале гоголевской «Шинели». Акакия Акакиевича он играет прекрасно. Ряд моментов запоминается своей силуэтностью, которая может быть затем заполнена живой плотью. Так, например, отлично удается сцена у портного с шинелью, превосходно сделана игра со стулом («Зачем вы меня обижаете»), равно как и странствия Акакия Акакиевича по улице с зонтиком или же его характеристика в домашней обстановке. Если бы игралась одна «Шинель» — можно было бы говорить о серьезном достижении и зритель был бы избавлен от мучительного недоумения, неизбежного при смешении стилей от неудачной компоновки текста.

Какова же судьба «Театра одного актера»? То, что было показано, говорит о необходимости изменить путь исканий. Нельзя с одной и той же интонационной манерой преподносить столь разные литературные творения Гоголя, Пушкина и Достоевского, так же, как нельзя их облекать в одинаковую схему жеста. Придется прибегнуть к гриму, разнообразить костюм, не боясь трансформации, уточнить и обогатить интонациями речевую сторону представления — {62} тогда открываются благоприятные перспективы на будущее. Но и их судьба зависит от того, сумеют ли авторы спектакля выйти из чисто формальных исканий и снова ощутить содержание, как это было сделано в свое время в общественно ценной работе Яхонтова — «Ленин», когда он был чтецом и не претендовал на «театр актера» и работал для массового зрителя, а не для тесного кружка театроведов[[99]](#endnote-87).

## «Ревизор» на Удельной[[100]](#endnote-88)

Лет семнадцать тому назад, в годы глухой реакции, некоторые молодые люди появлялись с деревянной ложкой в петличке, именовали себя футуристами и эпатировали буржуа татуировкой на открытой груди. Не находя применения своей энергии в общественно полезной работе, они тратили свои силы на изобретение скандальных сеансов, заканчивавшихся довольно мирно протоколом в полицейском участке и незначительным штрафом за нарушение общественной тишины и спокойствия.

Казалось, эти времена, когда ложка в петличке могла создавать героев дня, давно прошли. Мы считали их погребенными вместе со всем хламом старого режима. Но оказывается, что и ложка в петличке способна возрождаться из пепла, словно средневековая птица феникс. Только феникс превратился в синицу, которая наделала шуму — а моря не зажгла. Не зажег его и «Ревизор» в постановке Терентьева, показанный в новом центральном зале Дома Печати. Зато он навеял много грустных мыслей о связи между футуризмом и реакцией и о беспринципности неудачливых попыток возродить в наши дни героизм татуированных новаторов.

Только на фоне глубокого упадка театральной культуры мог появиться такой спектакль, как «Ревизор» в постановке Терентьева[[101]](#endnote-89). Кого собирается он «эпатировать»? На кого он рассчитан? Кому он нужен? Пусть авторы спектакля дадут ответ на эти вопросы. Ибо критика бессильна отыскать хоть крупицу здравого смысла в том ассортименте буффонады, который почему-то назван «Ревизором».

Не так давно в Париже вошли в моду раскрашенные и разрисованные ткани. Своего рода татуировка материи, в возможно ограниченном количестве накладываемой на человека для прикрытия его наготы. Почему бы не наложить такие ткани и на персонажи Гоголя?

Сказано — сделано. Все персонажи «Ревизора» татуируются при помощи художника Филонова, который обвешивает судью раскрашенными тканями, словно генерала в китайском театре. На Бобчинского одевается цветной цилиндр, по размерам соответствующий росту исполнительницы. Да, исполнительницы, ибо Бобчинского и Добчинского играют женщины в мужских костюмах, причем Добчинский говорит, как чревовещатель, да еще с польским {63} акцентом, а иногда и прямо по-польски. От него не отстает и городничий, ведущий рассказ об учителе истории, строившем рожи, на украинском языке. А частный пристав говорит с армянским акцентом, появляясь в такой же нелепой хламиде, как и все действующие лица. На платьях же нарисованы мелкие «символические» фигуры: у полового — красный рак на брюке, у пристава — замок на брюхе.

В этих разноцветных, расписных, китайско-парижских костюмах кри‑кри, доводящих упадочный эстетизм на театре до самодовлеющего снобизма, актер выполняет серию весьма непристойных трюков. Под звуки «Лунной сонаты» Бетховена Хлестаков идет со свечой — в уборную, изображенную в виде высокого черного ящика вроде телефонной будки. В такую же будку забираются Хлестаков с Марией Антоновной после «обручения», причем городничий подсматривает и подает радостные реплики: «Целуются! Ах, батюшки, целуются!» А через некоторое время, снова подглядывая: «Бона, как дело-то пошло!» А Мария Антоновна выражается так: «Ах, какой пассаж!» Белые крысы, бегавшие в конце I акта по ширмам, вели себя приличнее.

Пересказывать таковое «содержание» скучно, так же скучно, как смотреть его на сцене до половины третьего ночи. Остается лишь признать, что недавно установленный в «Сэре Джоне Фальстафе» рекорд по обессмысливанию классиков блестяще побит Терентьевым[[102]](#endnote-90). Долго ли еще будет продолжаться это соревнование на сценах ленинградских театров? Или под фирмой «аналитического искусства» нам преподнесут еще несколько постановок, беззастенчиво низвергающих элементарный смысл и содержание пьесы во имя торжества беспринципного дилетантизма? Неужели же мы действительно так глубоко впитали в себя атмосферу театральной реакции, что у нашей театральной общественности не найдется достаточно решимости, чтобы ликвидировать этот опасный спорт во всех его прискорбных проявлениях?

1927

## «День и ночь»[[103]](#endnote-91)

Оперетта Лекока представляет собою интересное явление в области музыкального театра.

В сущности, пред нами уже не оперетта в ее прежнем облике, а некое слитное непрерывное действие, все развернутое в движении. В него входят приемы старой оперетты, но в то же время этот спектакль вмещает в себя очень многое от западного обозрения, от русского балета, от негро-оперетты, от нового русского театра как больших, так и малых сцен. Эти различные элементы предстают органически переработанными, в выдержанном стилистическом единстве, основным признаком которого служит движение и снова движение. Последнее как бы становится самоцелью, и представление {64} приобретает характер какого-то нового жанра, который трудно определить точным названием.

Казалось бы, что можно возразить против движения на сцене? Оно является отличительным признаком нового русского театра, его бесспорно ценным и важным достижением. Но все же существуют какие-то границы, переходя которые движение на сцене перестает восприниматься, как таковое. Движение, развертывающееся на фоне движения, теряет в силу законов нашего зрительного восприятия свою силу. Так и в постановке «День и ночь» увлечение динамикой сценической игры дано в такой непрерывно текущей волне, что многое теряется и пропадает. Контрастирующие моменты — статические положения — сведены до минимума, и это лишает движения контрастного фона и местами не позволяет прекрасно разработанным сценам дойти до зрителя со всей полнотою присущего им мастерства.

Идти дальше в том же направлении уже некуда. Дальнейшее обозрение движения на сцене может быть дано только путем введения в спектакль твердых и крепких статических моментов, путем контрастирования. Иначе получится то же впечатление, которое позволяет быстро вращающемуся колесу казаться стоящим на месте, как то мы видим на киноэкране.

Таковы те критические сомнения, которые хотелось бы подсказать молодым режиссерам, если они пожелают учиться на опыте данного спектакля.

А учиться здесь есть чему, так как с формальной стороны мы встречаем здесь интереснейшее разрешение многих сценических задач нового театра.

Прежде всего ценно то обстоятельство, что спектакль построен целиком на актерской игре. Декоративные, световые и вещественные эффекты даны очень скупо, и они служат целиком для поддержки актера. Самодовлеющая феерия, которая, но образцу западного обозрения, стала угрожать нашей ленинградской оперетте, здесь, в Камерном театре, уступает место живой игре ансамбля или же отдельных актеров, искусно сгруппированных в своеобразные ритмические дуэты, трио и квартеты. Дана прекрасная школа для актера комической оперы, который в Камерном театре сочетает в себе пластику балетного артиста с выразительностью драматического театра.

В сравнении с западной опереттой музыкальный театр Таирова отличается тем, что выдвигает драматического актера на первый план. На Западе прежде всего поют, а затем играют. В Камерном театре наоборот: сперва играют, а потом уже поют. Вокальная музыка расчленена, подчеркнута и окружена телодвижением актера. Это ново и необходимо для театра, в частности для музыкального, который склонен ценить в артисте прежде всего певца, а затем уже актера. Но все же нельзя утверждать, что «День и ночь» до конца разрешает проблему пения на сцене, так как театр не располагает сильными голосами и вокальная сторона не развертывается с тем же богатством, как игровая или драматическая. В этом отношении {65} актриса старой опереточной школы, вроде известной Массари, строящей свою партию на выразительных средствах голоса, вспоминается как образец, далеко не потерявший свою художественную ценность.

Но зато той пластики, которую показали исполнительницы партий Манолы и Консуэллы, не знает ни западная, ни русская оперетта[[104]](#endnote-92). Эта пластика идет от балета и охотно ориентируется на движения классического танца. Избранный костюм также напоминает балет, равно как и группы и позы, получающиеся в совместном движении с партнером мужчиной. Это использование балетной пластики для целей музыкально-драматического театра проведено очень искусно и при правильном истолковании может подсказать много ценного самому балету. А. Я. Таиров умело переводит чисто декоративные движения балетных артистов на выразительный язык театра и тем самым подсказывает балету один из путей, по которому следует пройтись реформатору балета. Так как вся постановка стремится к танцу и танцевальное движение является руководящим лейтмотивом, то при первом впечатлении несколько трудно различить, где кончается работа режиссера и начинается инициатива балетмейстера (Наталии Глан). Но к танцам в Камерном театре придется еще вернуться, так как то, что было показано Наталией Глан в «Любви под вязами», представляет большой интерес не только для драмы, но и для балета[[105]](#endnote-93).

Теперь несколько слов о содержании оперетты. Оно отступает как-то на задний план перед чисто формальными опытами, которые берется разрешать Камерный театр. При всей живости реплик и наличии сатирического элемента содержание стушевывается перед беспредметным движением на сцене. Нам кажется, что тот метод «конкретного реализма», который использован А. Я. Таировым в драме («Любовь под вязами»), обнаружив отличные результаты, мог бы быть применен и к оперетте[[106]](#endnote-94). Он подсказал бы целевую установку на содержание и присоединил бы к чисто формальным достижениям Камерного театра вескость и содержательность современного сюжета.

Таковы те общие замечания, которые прежде всего хочется сделать при первом знакомстве с новой постановкой. Но нельзя не подчеркнуть, что только более подробное ознакомление с ней может дать материал для углубленного анализа, которого заслуживает новаторская работа театра над созданием нового опереточного спектакля.

1927

## Классики наизнанку[[107]](#endnote-95)

Недавние постановки в ленинградских театрах показали своеобразное соревнование режиссеров в истолковании классиков. Результаты такого конкурса оказались весьма плачевными. Классические {66} произведения драматической литературы были вывернуты наизнанку, обессмыслены и убиты постановщиками. Такой способ усвоения старых культурных ценностей, естественно, вызывает тревогу и поддерживает в театре консервативные настроения, враждебное отношение ко всяким новшествам вообще.

Первый опыт беззастенчивого искажения классических образов был произведен в Большом драматическом театре, задумавшем поставить «большой» шекспировский спектакль «Сэр Джон Фальстаф»[[108]](#endnote-96). Из двух частей «Генриха IV» было сколочено некое действие в шестнадцати картинах, названное «трагикомедией». Основное развитие фабулы было сохранено, но главные действующие лица извращены режиссурой.

Фальстаф превратился в центрального и положительного героя. Из комического плана его перевели в трагический и по какому-то недомыслию заставили отображать демократические веяния эпохи. Но поведение этого «демократа» ничуть не изменилось. Все сцены в кабачке, пьянство, обжорство, трусость, разгул и беспутство Фальстафа остались, но только зрителям предлагали воспринимать эту обстановку богемы как некое окружение для подвижничества Фальстафа, для которого разрыв с принцем Гарри является трагическим переживанием. В то же время принц Гарри был превращен в «дурачка», в придурковатого наследника престола, а рыцарь Перси затушеван и обесцвечен путем уничтожения его рыцарского пафоса.

От такой перелицовки персонажей пьеса рухнула, и действие ее оказалось бессмысленным. Не спасло спектакля и блестящее вещественное оформление Н. Акимова с выездными площадками, пышными костюмами и двумя оркестрами по бокам просцениума. Постановщики (Вейсбрем и Кролль) устремились к феерическому обозрению, в то время как перемонтаж текста, сделанный А. Пиотровским и Н. Никитиным необдуманно и без знания эпохи, пытался привести действие к трагикомедии. В итоге образ Фальстафа оказался утраченным для современного зрителя, несмотря на все попытки актера (Лаврентьев) оправдать неудачный замысел продуманной игрой.

Еще печальнее итоги постановки «Ревизора», предпринятой режиссером Терентьевым в новом Театре Дома Печати[[109]](#endnote-97). Предварительные дискуссии обещали театральную революцию, торжество «левого» фронта и современное раскрытие социальной значимости гоголевских образов. Спектакль строился при участии «мастерской аналитического искусства» художника Филонова и шел для открытая театра в зале Дома Печати, заново расписанного стенной живописью того же Филонова.

Здесь же персонажи «Ревизора» появились в диковинных костюмах — в пестро раскрашенных (по последней парижской моде) тканях, на которых разрисованы наивные «символические» знаки: конверты на коленях почтмейстера, земляничные ягоды на спине у Земляники, красный рак на брюках трактирного слуги и т. п. {67} Нелепая претензия на революционность! К тому же постановка оказалась начиненной сальностями самого низкого пошиба.

Неудачи указанных постановок говорят о том, что ленинградские театры болезненно переживают кризис, вызванный театральной реакцией двух последних лет. Нормальное развитие театральной культуры нарушено недавним упрощенством, и теперь приходится тратить огромные усилия, чтобы выбраться из болотца и снова начать борьбу за повышение качества художественной продукции. Переворачивание классиков наизнанку и их обессмысливание является, будем надеяться, только болезнью роста, ибо одновременно идет и другая, энергичная работа по оздоровлению ленинградских театров, результаты которой не замедлят сказаться, если только сделанные ошибки будут ясно осознаны.

1927

## Пути развития Камерного театра[[110]](#endnote-98)

Каковы итоги, которые можно подвести в связи с гастролями Московского Камерного театра в Ленинграде?[[111]](#endnote-99)

Прежде всего хотелось бы отметить, что Камерный театр переживает перелом в своей деятельности. Шесть спектаклей, показанных на гастролях, вскрывают путь театра от «Адриенны Лекуврер» и «Жирофле» к новым приемам в плане экспрессионизма и «конкретного реализма» («Косматой обезьяны» и «Любви под вязами»). Но эта линия не выдерживается строго: она ломается постановкой «Розиты», с одной стороны[[112]](#endnote-100), и работой над опереточным жанром в «Дне и ночи».

Из прежнего репертуара наиболее устойчивым спектаклем может считаться «Жирофле», до сих пор охотно воспринимавшийся зрителем.

Возобновление работы над опереттой в текущем году не привело к каким-либо существенным видоизменениям в разработке и в понимании этого жанра. Блестящий по своей формальной структуре спектакль «День и ночь» оказался перегруженным беспредметным движением. Он не вышел из той «абстрактности», которую А. Я. Таиров признал на одном из своих докладов в Ленинграде за ошибочную позицию, занятую театром лет пять тому назад, когда критика упрекала театр в излишнем эстетизме[[113]](#endnote-101). В этом спектакле немало достоинств: остроумно и экономно разработанная площадка (кроме III акта, где неожиданно сменяется принцип оформления сцены, переходя на «лестницы»); искусно приспособленные к актерам костюмы; живой, ритмический рисунок движения, особенно в сценах непрестанно танцующего хора; сплетение жеста со словом в непрерывно развивающуюся линию — все это, как экспериментальная работа, разрешающая интересные для театра формальные задания, безусловно имеет свое право на существование и представляет значительную ценность для музыкального театра. В музыкальной {68} комедии водворяется движение как некая стройная система, вытесняющая прежнюю статику и раздробленность оперетты.

Но такая работа не выходит из пределов чистого формализма. Содержание, именно сатирическое содержание, которое так необходимо современному опереточному театру, здесь по-прежнему остается не выдвинутым как основная цель спектакля. Сатирическая струя переводится в чистую игру, в разнообразное зрелище, по существу своему отвлеченное. Именно в этой области хотелось бы видеть применение реалистических приемов, той конкретности, которую Камерный театр провозглашает теперь как свой руководящий лозунг. А для этого необходимо сделать решительный шаг к современному, бытовому содержанию, применить накопленное мастерство к изображению реальных, современных образов. Тогда получится не новая вариация на старую тему о «Жирофле», а нечто действительно новое и нужное. Нам непонятно, почему театр боится сделать в оперетте тот же шаг, который он сделал в области драмы? Неужели такая нерешительность объясняется опасением потерять своего зрителя, годами приученного к Камерному театру? Или же по-прежнему какой-то «замок из слоновой кости» отделяет работников театра от художественно-общественных запросов наших дней? Вряд ли это так. Ведь в этом театре так много молодых и талантливых сил, которые, работая в новом театре, не связаны в своем творчестве ложным преклонением пред отжившими свой век традициями, как то мы видим в балете. Так в чем же дело? Почему Камерный театр не может создать современную, советскую оперетту и предоставляет решать эту задачу другим театрам, далеко не обладающим таким же запасом театрального мастерства? Здесь-то и следовало бы проявить живую инициативу. Ведь кому много дано, с того много и спросится. Отсюда следует пожелание: довольно развивать мастерство ради мастерства; примените уже имеющееся мастерство к современному социально значительному содержанию, создайте оперетту, которая звучала бы не как хорошо исполненный набор гамм и экзерсисов по классу движения, а как подлинная сатирическая комедия на музыке, всеми деталями связанная с интересами нашей современности.

Так обстоит дело в области оперетты. Здесь не обнаружилось решительного сдвига с прежних позиций. Но зато в области драмы он безусловно наметился. Две постановки «Косматая обезьяна» и «Любовь под вязами» показали, что Камерный театр хочет и может стать современным театром. На этом пути сделаны отчетливые шаги, определяемые менее отчетливым термином «конкретного реализма». Но суть дела не в правильности терминологии, а в готовности театра поработать над оформлением содержания, в отличие от прежних опытов, подчинявших содержание формально-сценическим заданиям. «Косматая обезьяна» исходит от реальных образов рабочих кочегарки на пароходе и обрабатывает их, исходя из осознания классовых противоречий, причем происходит постепенное развитие постановки от реализма и местами даже от натурализма к обобщению, к напряженному, протестующему экспрессионизму. {69} «Любовь под вязами» проводит в сущности ту же диалектику спектакля. От реально бытовых образов старика фермера и его сыновей, скованных собственническими побуждениями, к трагическому разрастанию конфликта в широко обобщающей ситуацию сцене танцев на крестинах.

От повседневности к героизму, от тихой беседы к крику и отчаянию, от быта к мощной символике образа, от природы к искусству — таково драматическое продвижение, имеющееся в каждой из этих постановок, которые вначале сближают зрителя с понятными и всем доступными образами, а затем истолковывают их в широко развернутом обобщении, раздвигая рамки, уводя от быта к художественному перевоплощению его. В данном случае Камерный театр выступает как творец не только сценических, но и драматургических форм и тем самым находит свое место среди нового театра, театра творческого и театрального, обращающегося к фантазии зрителей и вовлекающего их в сотворчество. На этом пути и следует пожелать театру дальнейших достижений, избегая срывов намеченной линии вроде постановок типа «Розиты».

1927

## Итоги театрального сезона 1926/27 года[[114]](#endnote-102)

Театральный сезон окончился. Как и предшествующие годы, его завершают гастроли московских театров. В мае месяце — Камерный театр, в июне — Московский Художественней театр, играющий на двух сценах одновременно. А у ленинградских драматических театров нет ничего такого, что можно было бы показать в Москве в обмен на привозимые к нам спектакли. Наш Большой драматический театр может гастролировать в Свердловске, но не в Москве. А наш Академический театр драмы, в прошлом году повезший в Москву «Маскарад» Мейерхольда (постановка 1917 года), не мог найти подходящего материала для показа в Москве, так как главные его спектакли («Виринея», «Конец Криворыльска») повторяли уже ранее известный Москве репертуар.

Конечно, существо дела заключалось не в том, ездят ли ленинградские театры в Москву или нет. Самый факт гастролей еще не доказывает ценность тех или иных постановок, но тем не менее отсутствие таких спектаклей, которые можно было бы противопоставить московским достижениям, наглядно повествует о пониженном пульсе театральной жизни Ленинграда в области драмы. С дискуссии о «провинциализме» и начался сезон 1926/27 года[[115]](#endnote-103), которому суждено было стать наиболее дискуссионным сезоном, так как подготовка к Совещанию по театральной политике вынесла впервые {70} за десять лет революции обсуждение театральных вопросов на суд театральной общественности (совещание при Губ<ернском> театральном совете) и вызвала горячий отклик со стороны широких рабочих масс (диспуты о театре, проведенные в семнадцати клубах по инициативе ЛГСПС)[[116]](#endnote-104).

Широко развернувшиеся за истекший сезон споры о театре показали мощный рост интереса широких масс к театрально-художественной работе и вместе с тем вскрыли многие недочеты в той обстановке, в которой протекает жизнь ленинградских драматических театров.

Основная особенность ленинградского театрального фронта — это отсутствие прочной академической базы наряду с исчезновением прочно выраженных «левых» течений и молодых театров.

Упомянутые выше гастроли МХТ убедительно показали нам, сколь многим обладает Москва, сохраняя достижения Московского Художественного театра на протяжении трех десятилетий. От этой академической базы могут отталкиваться театры новых исканий, избирая различные пути, будь то путь Камерного театра, или Театра имени Вс. Мейерхольда, или же театра Пролеткульта. Но при всем различии своих устремлений эти новые театры видят позади себя прочную структуру МХТ. Против нее можно восставать в бурном протесте «Театрального Октября»[[117]](#endnote-105), но и само восстание становится ярким и плодотворным, если оно направлено против серьезного противника.

Ленинград лишен этих контрастов. Его академический театр не успел усвоить себе ни культуры МХТ, ни «театральности» дореволюционного Мейерхольда, ставившего здесь «Маскарад» и «Дон Жуана», ни бурных лозунгов «Театрального Октября». Все эти этапы развития нового русского театра еще не проникли вглубь, не подверглись органической переработке и не реформировали изнутри тот театр, который должен был бы играть для Ленинграда роль театральной академии. А от такого положения зависит очень многое, в том числе и судьба театров новых исканий, обезличивающихся при отсутствии ярких контрастов на театральном фронте или же искривляющих свою работу до футуристической гримасы («Ревизор» в Доме Печати).

В силу указанных причин драматический театр в Ленинграде осужден переживать длительный и мучительный кризис, тот переходный период, который напрасно затягивает болезнь, не вскрывая определенных перспектив на выздоровление.

В Академическом театре драмы выход из положения искали на пути сближения с современным революционным репертуаром. Три постановки быстро приблизили театр к социально актуальным темам и сделали его интересным для посещающего театр профсоюзного зрителя. «Виринея», «Конец Криворыльска» и «Штиль» удовлетворили запрос на современную тематику и открыли [путь] произведениям современных писателей на сцену большого театра, правда со значительным опозданием по сравнению с Москвой[[118]](#endnote-106). Таким образом, театр совершил необходимый шаг, давно требовавшийся {71} от него советской общественностью. Что такой сдвиг дался театру нелегко, видно из обзора остальной части репертуара, весьма отличной от первой. Поставленные для юбилея Ю. М. Юрьева «Отелло», для юбилея Горин-Горяинова «Бархат и лохмотья» и возобновленные «Волки и овцы» не дали критике повода говорить о каких-либо художественных завоеваниях[[119]](#endnote-107).

Зато в Театре-студии, существующей при Акдраме, выросли две постановки, заслуживающие внимания как опыт серьезной формальной работы в плане нового театра: это «Ода Набунаго» в постановке С. Э. Радлова и «Ревизор» в постановке Н. В. Петрова[[120]](#endnote-108). Но характерно, что наиболее резкие возражения против последней работы шли именно из академических кругов, наиболее близких к театру.

Когда именно приобретенное в студийной работе окажет свое влияние на основной состав Академического театра драмы — предрешать трудно. Ведь приветствуя появление пьес революционного репертуара на сцене Акдрамы, нельзя все же скрывать, что истолкование их вне того художественного опыта, который завоеван развитием русского театра за последние тридцать лет (МХТ, Мейерхольд до 1917 года, Камерный театр, Мейерхольд «Теа-Октября» и др.), влечет за собой нежелательное сближение театра с эпохой Рышковых, Крыловых и Шпажинских и этот своеобразный обратный ход грозит измельчением и снижением ценности того революционного материала, который подлежит укреплению на современной сцене.

Стоит только заглянуть в новые рабочие театры Трам или Пролеткульт, чтобы убедиться, сколь крепко и убедительно звучат аналогичные по своему содержанию пьесы в исполнении актерского рабочего молодняка, не обладающего тем профессиональным мастерством, которое числится за Акдрамой. Новое содержание неизбежно влечет за собой и новую форму. А над последней меньше всего и ведется работа на наших больших сценах, занимающих первое положение в городе.

В таком окружении роль Большого драматического театра могла быть руководящей, чего в действительности нет. Трудно подобрать более неравномерные постановки, чем то сделал за истекший сезон этот театр, считающий своим «неизменным художественным принципом стремление к большому, монументальному по формам спектаклю» (см. каталог Теа<трально>-декорац<ионной> выставки в Акад<емии> художеств, с. 280). «Настанет время» с художником В. Щуко, ретроспективный эстетизм А. Бенуа в «Женитьбе Фигаро», лубок Кустодиева в «Блохе» (поставленной без режиссера самим Н. Ф. Монаховым), крайний натурализм в «Пурге» и усиленное новаторство (Н. Акимова) в неудачной затее А. Пиотровского, именуемой «Сэр Джон Фальстаф»[[121]](#endnote-109), — все эти неожиданные кривые не свидетельствуют о художественной принципиальности и тем самым отодвигают театр далеко от первого плана, который он мог бы занимать в художественной жизни Ленинграда, дожидающегося решительных реформ в области драматического театра и {72} прежде всего реальной поддержки молодых перспективных театральных организмов, способных воплотить искания нашей современности.

1927

## Ревизия «Ревизора»[[122]](#endnote-110)

### 1

После премьеры «Ревизора» в театре Мейерхольда вся Москва вдруг заговорила о Гоголе[[123]](#endnote-111). Внезапно все сделались гоголианцами — даже те, кто никогда и не читал Гоголя. Но вдруг им понадобилось выступить в защиту «настоящего» Гоголя и встать в позу оскорбленного в лучших чувствах учителя словесности.

«Помилуйте, — говорят одни, — ведь Гоголь изобразил в “Ревизоре” захолустный провинциальный городок, откуда хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь!

А Мейерхольд показал большой губернский город, почти Петербург, петербургское чиновничество, николаевские парадные шинели, пышные мундиры и стильную мебель. И Анна Андреевна у него не престарелая провинциальная дама “любезная во всех отношениях”, а куртизанка петербургского чиновничьего бомонда. Да и городничий вскрыт как генерал, а не как захолустный воевода и отец семейства. Все это не настоящий Гоголь! Да и смех-то не гоголевский».

Так заговорили свежеиспеченные знатоки Гоголя, до вчерашнего дня смотревшие «Ревизора» в сценическом облике водевильных традиций старого театра. Знатоки, пропустившие мимо ушей всю научную дискуссию о Гоголе, которая давным-давно уже закончилась, выяснив, что Гоголь не знал русской провинции[[124]](#endnote-112). Мейерхольд направил сатиру повыше и поглубже — в сердцевину петербургского бюрократизма николаевской эпохи — и это подлинный гоголевский путь современной ревизии «Ревизора». «Знатоки» просто не поняли.

Старый театр, выросший на штампах водевильной игры, воспитывавший актеров на амплуа «отцов, первых любовников, комических старух и характерных комиков-простаков», не признавал этой ревизии Гоголя. Он играл «Ревизора» по-своему, и все обстояло благополучно с «гоголевским» смехом, пока Бобчинский и Добчинский говорили скороговоркой, стукались лбами и потешали публику водевильными трюками.

Мейерхольд ввел ревизию Гоголя на сцену. Он сломал старые штампы и заставил призадуматься, таков ли уж «настоящий» Гоголь, каким его представляет себе зритель академических театров. Это вызвало негодование, и громче всех зашипела актерская братия, столь многоголовая в Москве. Ее протест подхватил и обыватель, исконный враг всяких ревизий, в особенности художественных.

{73} Вместо рецензий и серьезного театроведческого разбора постановки пустили в обращение звонкую монету об «убийстве гоголевского смеха»[[125]](#endnote-113). Не заметили, что, защищая штампы старого водевильного «Ревизора», они защищают традиции театра эпохи реакции, театра николаевского режима, который не смел вскрывать «свиные рыла» петербургского чиновничества и поневоле переносил действие великой сатирической драмы в «идеальную даль», в провинциальное захолустье, в театральную «Чухлому».

Гоголевский смех — это смех сквозь слезы, а вовсе не смех мещанского водевиля. Гоголь жил в Петербурге и вращался среди столичного чиновничества. Его только он и знал, в него он и метил, создавая не водевиль, а «картину и зеркало нашей общественной жизни», обобщенную в форме высокой комедии.

Но у старого театра не было средств выявить это обобщение. Оно впервые появилось теперь, в театре Мейерхольда, в форме большого спектакля и мощной сценической поэмы.

Значение его в нашей театральной жизни — огромное и исключительное, потому что «Ревизор» Мейерхольда есть сигнал к поднятию уровня нашего театрального искусства, переживающего опасный и глубокий кризис. Он открывает собою важную дискуссию о значении театрального мастерства в обстановке наших дней и ставит на очередь ревизию нездоровых уклонов революционного театра.

### 2

Нужен ли нам сейчас, в обстановке наших дней спектакль высокого художественного уровня? Ответ на этот вопрос и означает ревизию нашего театрального фронта. И отвечать надо прямо — да или нет! Без соглашательства и без компромиссов! Пусть ответы будут разные, пусть они поделят критиков на два враждебных лагеря — кто за, кто против! Но без этой дискуссии нам не обойтись. Без нее нет выхода из того кризиса, который переживается театром.

Да есть ли кризис театра, спросят нас? Да, он налицо, очень серьезный и опасный. Он сказывается в недавних дискуссиях о театральной критике, о драматургах, о «театральной Чухломе в Ленинграде». Он явственно ощущается в косном застое оперы и балета, оперетты и эстрады и, что самое важное и главное, в снижении творческой работы в рабочих и районных театрах, в исчезновении массовых празднеств, в растерянности среди театральных деятелей, еще недавно твердо проводивших линию самодеятельного рабочего театра.

Последние два сезона прошли под знаком отказа от поисков новых методов театральной работы[[126]](#endnote-114). Как в Москве, так и в Ленинграде заглохли эксперименты и исчезло недовольство старыми формами театра. Новая бытовая драма из советской жизни оказалась в плену у старого натуралистического театра, у актеров, не пожелавших как-либо менять дореволюционные вехи, у режиссеров мхатовской интимно-психологической школы, до смешного упрощавших {74} старые приемы, или же у беспочвенных соглашателей, беззастенчиво смешивавших старое и новое в одну бесформенную кучу. В результате появился театральный хаос, разноголосица, смешение всех стилей и направлений, эклектизм и легковесный дилетантизм по отношению к существенным, основным вопросам театрального искусства.

Растет новая бытовая драма, пытающаяся охватить новое содержание жизни советской республики. Но она не имеет своего театра, своих актеров, своих режиссеров. Она укладывается поневоле в русло старого мещанского театра — водевилей, мелодрам, оперетт, разговорных пьес и «салонных» комедий — или же пользуется осколками недавно еще цельных агитационных спектаклей, приемами варьете и мюзик-холла, обозрений и «урбанистических» постановок. Внешняя театральность спасает иногда пьесу от провала, но не заполняет трещины между новым содержанием и старой формой. А над новым методом оформления нового содержания никто не работает серьезно, предпочитая идти по линии наименьшего сопротивления и вливать новое вино в старые мехи. Здесь, в этой инерции театральных работников, растерявшихся среди дремучего леса старого буржуазного театра, и кроется главная опасность, глубокий кризис театра наших дней. Было бы содержание, а форма найдется сама собой! Под этим лозунгом проходит снижение театральной культуры, торжество старых театров и исчезновение молодых театральных организмов, их робость и неуверенность в завтрашнем дне. Большинство театров, перешедших на самоснабжение, отказалось от серьезной работы над новым содержанием, от лабораторных опытов и творческих мук. Они предпочитают давать то, что умеют, без особых усилий, без напряжения выбрасывая на сцену спектакли, созданные по архистарым, привычным методам.

Вот среди какой обстановки раздается мощный призыв Мейерхольда к углублению театральной работы, к новым поискам и новым опытам. И призыв этот воплощен в конкретное тело художественного творческого акта — в подлинно театральное и глубокое мастерство, с которым построен спектакль «Ревизор». Нам остается лишь прислушаться к этому призыву, понять его и истолковать его тем, кто в силу тех или иных причин поддерживает своим отрицательным отношением к Мейерхольду торжество столь опасной для нас художественной реакции в театральном искусстве.

Пусть читатель прочтет в статье заведующего худож<ественным> отделом Политпросвета тов. Пельше другой ответ на вопрос о наличии кризиса в нашем театре и о способе его преодоления. «Театру революции и революционной драматургии грозит большая опасность: опасность измельчения, распыленности… крепнет отход от серьезной пьесы и тяга к обозрению (ревю), хронике, аттракциону. Что это? Это — движение по линии наименьшего сопротивления… Это сведение роли театра к роли мюзик-холла. Сведение роли гиганта к роли карлика». И дальше: «Для нашей необъятно великой социалистической постройки основными материалами театра должны быть и будут монументальные формы: трагедия, {75} драма, комедия, а в дальнейшем и их синтез. Синтез больших форм театра, но не аттракцион. И синтез в спектакле всех видов искусства. Мейерхольд уже намечает <основные> контуры этого театра. Но создать его — дело упорной и длительной коллективной борьбы многих» («Новый зритель» от 21 декабря 1926 года, № 51)[[127]](#endnote-115).

Вот к этому большому, синтетическому спектаклю и ведет нас Мейерхольд в «Ревизоре», осуществляя назревшее за последнее время требование и спасая театр от опасности распыления и измельчания.

### 3

Дает ли Мейерхольд правильное истолкование «Ревизора»? И что он вообще истолковывает?

Гоголевская «правда и злость» комедии сохранены Мейерхольдом незыблемо, но стремление Гоголя «собрать в кучу все дурное в России» расширено до мощных контуров. Так Лист писал музыкальные транскрипции, сочиняя на музыку Моцарта свои собственные композиции.

«Ревизор» Мейерхольда — это тоже транскрипция, но театрально-сценическая. Это произведение вполне самостоятельного театрального искусства, переживающего свой расцвет в советской республике. Театр перестает быть истолкователем литературного текста, его простой граммофонной передачей. Театр сам берет на себя творческую роль, прежде принадлежавшую драматургу, а теперь, после долгой борьбы отвоеванную от него режиссером. На основе исключительного театрального мастерства Мейерхольд создает театральную поэму о Гоголе, строя ее из пятнадцати эпизодов, спаянных вместе единством темы, подсказанной гоголевским «Ревизором» и оформленной на основе конгениального восприятия всего творчества Гоголя в целом.

«Ревизор» Мейерхольда создан как большой спектакль, с монументальной архитектурой. Большим спектаклем был и «Маскарад» Лермонтова в постановке Мейерхольда в Ленинграде в 1917 году. Но «Ревизор» обогащен завоеваниями революционного театра. Мейерхольд собирает здесь воедино все звенья, которые выковывались в «Рогоносце», «Лесе», «Бубусе» и «Мандате». Он подводит итог исканиям новых форм большого синтетического спектакля. Из анализа и расчленения театральных форм Мейерхольд выходит вооруженный новыми методами работы, позволяющими ему утверждать самостоятельность сценического искусства как *творческого театра*.

Индивидуализированные персонажи пятиактной комедии Гоголя Мейерхольд обращает в синтетический, коллективный хор, жуткий хор трагикомедии, обличающий старую Россию[[128]](#endnote-116). Ряд немых персонажей, заново введенных в спектакль, создают при помощи пантомимы многозвучный подголосок, раскрывающий смысл и комментирующий общий замысел картин. А богатые театральные средства — свет, вещи, площадка, музыка, танец, пантомима — вскрывают {76} по-новому каждое слово актера и являются как бы инструментами современного театрального оркестра, обретшего в себе силы разыграть сложную и богатую симфоническую сюиту на тему о Гоголе и «Ревизоре».

Насыщенный богатыми деталями спектакль поражает ясностью и простотой основных композиционных приемов. Все сцены с чиновниками, в основу которых положено хоровое начало, проведены на затемненной сцене, при свете свечей, отражающемся в лакированной под красное дерево задней перегородке с пятнадцатью дверьми. Все женские сцены разработаны под ярким светом прожектора, с четко выделенными деталями, разоблачающими безудержный порыв к «цветам удовольствия», который владеет сердцами эгоистичных дам и барышень разложившейся семьи чиновника.

К концу спектакля эти две линии соединяются в эпизодах, соответствующих прежнему V акту комедии. На балу у торжествующего городничего все движение гостей направляется по диагонали слева направо, из глубины площадки на авансцену — к группе семьи городничего («Торжество так торжество»). Торжество проходит при ярком свете прожекторов. Но с приходом почтмейстера, как только «семейные дела» отступают на задний план, все движение переносится на другую сторону, снова появляются свечи, освещающие пирамиду голов чиновников и гостей, слушающих чтение письма Хлестакова, и вся группа строится также по диагонали, но идущей справа налево, из глубины к авансцене («Беспримерная конфузия»). Эти простые линии композиции сцен, сложных по внутреннему содержанию, придают спектаклю монументальный характер и твердую, ясную архитектонику.

С гениальной простотой разрешены и две другие сцены, производящие огромное впечатление. Сцена «взяток», — где чиновники одновременно появляются из девяти дверей, образуя в полукруге многоголосый хор продажного бюрократизма, беззастенчиво обкрадываемый хищным Хлестаковым. Здесь дано разрешение драматургического построения начала IV акта комедии, которым, как известно, Гоголь был сам недоволен. А эпизод «шествие» является образцом сложной мизансцены, разрешенной при помощи монументальной и простой композиции по прямой горизонтальной линии: хор чиновников движется за балюстрадой, а перед ней поставлен пьяный Хлестаков, за которым и мечется взволнованный его мнимым величием коллектив испуганных бюрократов.

Постепенное нарастание динамики спектакля ведет к грандиозной концовке — к «немой сцене». В этой замечательной финальной части театральной симфонии Мейерхольд целиком овладевает вниманием зрителя и заставляет его воспринять «немую сцену», которая всегда и во всех театрах оставалась неразыгранной до конца. Гоголь придавал огромное значение «немой сцене». «Все это должно представлять окаменевшую группу… Здесь оканчивается драма и сменяет ее онемевшая мимика. Две‑три минуты не должен опускаться занавес…» — пишет он Пушкину. Но театр никогда не давал {77} этих «двух-трех минут» на «немую сцену» и не сменял драму «онемевшей мимикой» и «окаменевшей группой». Режиссеры наших театров подтвердят, что эта «немая сцена» обычно не репетируется в рядовых спектаклях.

Мейерхольд и здесь нашел блестящее разрешение, передав «немую сцену» от актеров — куклам, которые образуют «окаменевшую группу», готовую стоять не две‑три минуты, а сколько угодно, словно ироническое воплощение николаевской Руси с ее Держимордами и «свиными рылами» чиновничества и бюрократизма. И эта задача разрешена Мейерхольдом монументально, с мощным размахом поэтической фантазии и уверенными средствами, превращающими замысел в реальное художественное творение.

### 4

«Ревизор» Мейерхольда открывает собой новый период нашего театра: эпоху углубленного строительства театрального искусства на прочном фундаменте подлинного сценического мастерства. Но анализ его труден, так как спектакль этот имеет сложную внутреннюю структуру.

Широкая разверстка пантомимической игры давно является самой сильной частью режиссуры Мейерхольда. Достаточно вспомнить о роли Эстрюго в «Рогоносце», о немых персонажах, введенных в финале «Леса», которые затем развиваются в многоголовую группу гостей III акта «Мандата». В «Ревизоре» мы находим дальнейшую разработку этих приемов в связи с тем опытом, который приобрел театр в работе над пантомимой в «Бубусе».

Как же пользуется Мейерхольд пантомимой? Возьмем несколько примеров из богатой пантомимической ткани спектакля. Вот Анна Андреевна вошла в комнату и застала свою дочь в цепких объятиях Хлестакова: «Ах, какой пассаж!» — Дочка смущенно убегает, а Хлестаков подходит к капитану, сидящему у пианино, на котором он только что аккомпанировал пению романсов. Хлестаков в черном сюртуке стоит спиной (к зрителям и к Анне Андреевне) и смотрит на ноты. Пауза в игре актеров позволяет зрителю учесть недоумение Анны Андреевны и безвыходность положения Хлестакова, которому нечем оправдаться. Слова бесполезны, он пойман на месте преступления. В этот момент зритель напряженно ждет, как вывернется Хлестаков, что он предпримет, как разрешится ситуация. Вдруг Хлестаков решительно наклоняется и вплотную рассматривает ноты, замирая с согнутой спиной в позе человека, крайне заинтересованного нотной строчкой романса. Этот жест неизменно, на всех четырех спектаклях, которые мне пришлось видеть, вызывал дружный смех зрительного зала. Этот смех являлся разряжением ожидания, а жест Хлестакова — финальным аккордом, дающим разрешение всех диссонансов, введенных предшествующей игрой. Мы встречаемся здесь с характерной деталью, которая типична для построения «Ревизора» в целом. Перед нами пантомимическая сцена, построенная так, как строится музыкальная фраза в музыкальных {78} композициях. Взята тема, введены диссонансы, создано напряжение, а финальный аккорд дает разрешение.

Из таких сценически-музыкальных фраз строится спектакль. И не только к пантомимической игре применен этот метод, но и к слову, к групповым сценам, к отдельным эпизодам, ко всему представлению в целом. Разнообразие этих сценически-музыкальных фраз неисчерпаемо и с трудом поддается учету и прочному определению. У нас нет терминологии для обозначения таковой композиции. Театральная критика воспитана на опыте литературного, а не музыкального театра. А между тем в этой музыкальной структуре скрыт весь секрет Мейерхольда, его метод разработки спектакля как в целом, так и в деталях. Это нужно понять и оценить.

Актерская игра включена в точно выверенную партитуру спектакля. Отсюда та графическая четкость спектакля, совершенно правильно отмеченная А. В. Луначарским как одна из отличительных особенностей «Ревизора» Мейерхольда[[129]](#endnote-117). Но эта четкость не от графического искусства, а от музыки, от симфонической структуры спектакля.

Возьмем другой пример из того же эпизода («Лобзай меня»). Когда Хлестаков «хлестко» целует Анну Андреевну, вбегает Марья Антоновна: «Ах, какой пассаж!» — Матушка принимает позу оскорбленной добродетели и закатывает патетический реприманд своей дочке. Марья Антоновна слушает грозный выговор. К ней подходит капитан, останавливается, закладывает руки в карманы брюк и наглым взглядом, но с сочувствующей матушке укоризной смотрит на смущенную барышню. Но в тот момент, когда Анна Андреевна величественно корит дочь: «Тебе есть примеры другие — перед тобою твоя мать», — капитан с отчаянным жестом хватается руками за голову и, несколько согнув колена, отходит вглубь, всем своим телодвижением выражая отчаяние, охватившее его при мысли о добродетели матушки. И этот немой жест без отказа доходит до зрителей, заставляя их смеяться от всей души.

В данном случае мы имеем перед собой характерный прием «*переключения*», часто и разнообразно применяемый Мейерхольдом. Пафос Анны Андреевны переключается, жест капитана уничтожает ее величие, разоблачает ее, раскрывает ее лицемерие и мощно живописует ее распущенность. Капитан сам пройдоха и плут первостепенный. Об этом красноречиво говорит его внешность и его физиономия «Роберта-Дьявола»[[130]](#endnote-118). Но если и он приходит в отчаяние при мысли о добродетелях матушки, то какова же она сама, эта проповедница благонравия?

Это переключение при помощи немого персонажа и немого жеста также является методом построения спектакля. Таким путем производится перевод из одной тональности в другую. Нарастание пафоса срывается и опрокидывается в смех. Искусство, с которым пользуется Мейерхольд этим приемом, дает ему в руки сатирический бич, и он больно хлещет им по всем персонажам, подлежащим осмеянию в комедии.

{79} Наивысшего мастерства достигает пантомима в сцене вранья Хлестакова (эпизод «За бутылкой толстобрюшки»), очень сложной по композиции и крайне трудной по актерским заданиям. Гарин — Хлестаков отлично проводит ее и делает ее убедительной. Здесь пантомима скрепляется с музыкой и включается в определенные куски ее.

Все движение планируется на этой маленькой площадке, заставленной вещами (мебелью гостиной городничего). Каждый шаг актера, каждый вершок площадки, каждый такт музыки берутся на строгий учет — иначе все гибнет безвозвратно. В такой обстановке Гарин мимирует Хлестакова, доведенного «толстобрюшкой» городничего до пьяного исступления. Едва держась на ногах, шатаясь, спотыкаясь, снова спохватываясь, выпрямляясь и опять падая на руки слуг, Хлестаков танцует с Анной Андреевной вальс под музыку Глинки («В крови горит огонь желаний»). Все его тело рвется книзу, на пол, на мягкий диван, к ручке кресла — но он все же борется с этим притяжением к земле, танцует, находит неожиданную опору в своей даме, опирается на нее, повисает на ней, кладет голову на ее плечи, танцует и танцует, из последних сил, пока, наконец, не грохается на желанный диван и не засыпает под звуки того же меланхолического вальса.

Пантомимическая игра осложняется здесь тем, что на время этого пьяного танца приходятся реплики Хлестакова о петербургских балах, об арбузе в семьсот рублей, о супе, приехавшем в кастрюльке на пароходе — «прямо из Парижа». В этой замечательной сцене пантомимически раскрыта картина «Петербургских балов» — но какая! Бал, на котором танцуют пьяные руки, ноги, пьяная голова под аккомпанемент пьяной речи, когда язык заплетается так же, как ноги среди складок ковра. Видали ли мы что-либо подобное в театре? В балете? В опере? В драме? Нет. Приходится откровенно признать, что балетные артисты не умеют выполнять такие сцены, несмотря на всю свою технику танца, а оперные актеры и подавно. В драме же давно отвыкли от сочетания слова с жестами, музыкой и танцами в одно неразрывное, слитное целое. И Мейерхольд рисует не лаконичные жанровые сценки, а разворачивает грандиозную синтетическую картину бюрократизма и чиновничьего быта николаевской эпохи средствами театра и в том числе в первую очередь музыкальной пантомимой.

### 5

Музыкальный реализм — так определил Мейерхольд свою постановку «Ревизора». «Странно», — скажет зритель академических театров, — ведь «Ревизор» это комедия в пяти актах. При чем же здесь музыка?

Постановка носит реалистический характер. Перед нами вполне реальные персонажи, вещи и костюмы. Здесь нет сукон условного театра и футуристических декораций. Когда начинается первый эпизод и зритель видит чиновников, сидящих вокруг круглого {80} стола, то кажется, будто это — мизансцена Московского Художественного театра. Кусок настоящего быта 30‑х годов.

Но это только кажется на первый взгляд. Потому что вскоре же выясняется, что эти куски быта так смонтированы, поставлены в такой распорядок, который существует только в музыке, в сложной композиции симфонии. Все действие разбито на пятнадцать эпизодов, каждый из которых является определенной частью музыкально-сценического действия, постепенно развивающегося от комедии к трагедии, являя в целом слитное построение трагикомической театральной симфонии. Последняя прорезается иногда эпизодами, носящими ярко выраженный характер интермедии (например, сцена с купцами, унтер-офицерской вдовой и слесаршей, проведенная в плане ярмарочного народного фарса). В то же время развиваются параллельно две темы: а) чиновники и ревизор, б) женщины и ревизор. Эти темы трактованы сценически различно, на что мы уже указывали. Чередование чиновничьих и женских сцен, противопоставление двух тем, их развитие, их скрещение и затем объединение их в финале и является новым композиционным приемом спектакля, музыкальным по существу.

В свою очередь, каждый эпизод состоит из нескольких кусков действия, которые являются отдельными фразами музыкально-сценического действия. И внутри эпизода имеется своя структура, необычная в драматическом театре, но хорошо известная музыканту. Разберем для примера II эпизод «Непредвиденное дело», причем возьмем его в первой редакции, показанной на генеральной репетиции и премьере, так как эта первоначальная редакция яснее обнаруживала основной замысел режиссера.

Бурное вступление, как бы нескольких сильных аккордов, открывает действие эпизода: «Чрезвычайное происшествие!! Неожиданное известие!» — кричат Бобчинский и Добчинский за сценой. С этим криком они вбегают на площадку и замирают у спинки стула. Теперь темп игры замирает; крайне медленно рассказывают они о встрече с Хлестаковым в трактире. Пантомима раскрывает каждое их слово, жесты, и игра с вещами рисует их необычайное волнение, сказывающееся не в ускорении, а в замедлении рассказа. Эта часть (andante sostenuto, как говорят музыканты) к концу рассказа оживляется (crescendo) и дает нарастание действия, когда Бобчинский и Добчинский отвечают на недоверие чиновников усиленными повторениями (forte): «Ей богу — он, ей богу — он!» Затем действие снова замедляется (переходит к lento), когда городничий замирает в кресле, а чиновники подходят к нему и, понижая голос (до pianissimo), советуют ему, как встретить ревизора («Вперед пустить голову, духовенство, купечество; вот и в книге “Деяния Иоанна Масона”» — это произносится судьей медленным, тихим, таинственным голосом)[[131]](#footnote-15). Переход к следующей музыкально-сценической фразе дает реплика городничего, произносимая неожиданно {81} твердым голосом: «Нет, нет; позвольте уж мне, самому!» Теперь действие начинает оживляться (идет crescendo). Появляются пять человек слуг, энергично помогающих городничему одеваться. Игра городничего с мокрой щеткой вносит комические оттенки, а появление из дверей (справа и слева) полицейских с их грубыми голосами и звучным криком («иду» — «стою») звучит словно вступление новых ударных инструментов в оркестре. Нарастание звука повышает появление частного пристава, который своим подчеркнутым произношением ррр… во всех словах заражает волнующегося городничего, так что тот тоже начинает говорить на ррр…, словно внося звучание барабана с переменой тембра. Выпуклые реплики идут все громче (на forte в темпе allegro ma non troppo). А следующая волна нарастающего действия дается уже вступлением нескольких голосов сразу, то есть как бы хора чиновников, которые трижды подхватывают, повторяют и разрабатывают своими голосами приказы городничего, произносимые им перед уходом (про «церковь», «Держиморду» и «гарнизу»).

Подобная музыкальная структура существует внутри каждого эпизода. Осознание ее и словесная ее характеристика должны стать задачей критики, ибо без этого анализа не учитывается самый существенный момент новой постановки — метод построения спектакля. Что такой анализ должен сделать специалист музыкант, об этом мы уже говорили. Наши замечания могут считаться только предварительными. Они имеют целью указать на особенности спектакля, которые необходимым образом должны быть подмечены и учтены театральными работниками. Если наш анализ недостаточно точен, то пусть музыкальные критики исправят наши ошибки, а не ограничиваются молчанием (как то сделал Е. Браудо в рецензии о спектакле — «Правда» от 20 декабря 1926 года)[[132]](#endnote-119).

Обратим внимание и на другие особенности музыкальной структуры спектакля. Согласно основному замыслу Мейерхольда — показать чиновничий мирок как некий коллектив, своего рода город-муравейник бюрократии — фигуры чиновников разработаны не индивидуально, а слитно, как некий бюрократический хор, возглавляемый запевалой-городничим. Городничий, испуганный прибытием ревизора, отдает приказания частному приставу, и хор каждый раз подхватывает его слова и, волнуясь, окружает их выкриками, создает нарастание звука, внезапно обрывается, слушает новый окрик городничего и снова подхватывает его, как оркестр или хор, выносящие в ширь мотив отдельного голоса («церковь… сказать, что начала строиться, но сгорела» и т. д.).

Когда чиновники возвращаются после завтрака в богоугодном заведении, то роль запевалы передается Хлестакову. Он спрашивает, хор чиновников отвечает. «Как называлась эта рыба?» — Ответ {82} хора: «Лабардан‑с», повторяемый несколько раз, пока Земляника не выделится из хора и не скажет отдельно: «Лабардан‑с».

А при чтении знаменитого письма в последнем акте роль запевалы переходит последовательно к нескольким лицам, хор же волнуется, шумит, смеется, злорадствует, ликует, гогочет, то затихая, то снова оживляясь и повышая шум, выкрики и смех. Так волнуется симфонический оркестр, отвечая на темы инструментов, ведущих мелодию.

И в то же время звучит тихое пение Марьи Антоновны. На фоне общего хора слышится ее беспечный голос, поющий романс «Мне минуло 16 лет, но сердце было в воле». По окончании этой части театральной сюиты отчаянный выкрик Анны Андреевны — «Это не может быть, Антоша!» — заканчивает мелодраматическим аккордом разгульное злорадство хора гостей и чиновников и дает сигнал к началу мощной концовки всего спектакля, разыгрываемой в совершенно иной тональности.

Так строятся целые сцены. Вот буйная шумная встреча Хлестакова с купцами, которых кулаками сдерживает Держиморда со своими сподручными полицейскими. Она прозвучала как бурное вступление оркестра. А за ней следуют две сценки (унтер-офицерской вдовы и слесарши), звучащие как гротескные музыкальные фразы из «Пульчинеллы» Стравинского, в которых тромбон ведет свою комическую беседу с контрабасом. Унтер-офицерша вопит: «Высек, батюшка, высек», а хор — на этот раз группа полицейских — вмешивается в ее реплики и, словно ругая ее неистовой бранью, кричит и хрипит, звучно акцентируя наподобие собачьего лая: «Вать, вать, вать, вать…» Эта перекличка повторяется как музыкальная реприза.

В сцене хвастовства и вранья Хлестакова музыкальная композиция доведена до исключительного мастерства. Здесь речь и движения положены на музыку вальсов Глинки. Эта сцена (VI эпизод: «За бутылкой толстобрюшки») может служить образцом для оперного режиссера, хотя в ней и нет оперного, условного героизма. Она дает реалистическое изображение человека, которого опоили «толстобрюшкой» до потери сознания. Но изобразительными средствами являются музыкальная пантомима и слово, положенное на музыку. Это цельная иллюстрация будущей реформы оперы и низведение ее с неба на землю. Оперы, которая в академических театрах никак не может стать реалистической и найти свое место в современном и нужном нам искусстве.

Внимательный наблюдатель встретит в «Ревизоре» Мейерхольда множество таких черт, подсказывающих путь развития музыкальной драмы. Нельзя не обратить внимания, как мастерски разработана сцена, где чиновники после развенчания ревизора сообщают друг другу, кто сколько дал Хлестакову денег. Толпясь в дверях, они развивают фразу: «Он у меня взял триста рублей взаймы» — «И у меня триста рублей» и т. д., повторяя ее на разные голоса, с разным тембром и разрабатывая ее как бы музыкальную фугу.

Характерным является и применение музыкальной инвенции — {83} голос Хлопова включается в речь-монолог городничего (I эпизод), голос Земляники укладывается между репликами Бобчинского и Добчинского в сцене взяток и т. п.

Организация звучащей речи интересно проведена в сцене взяток, когда девять чиновников говорят одновременно (многоголосие). В целом ряде эпизодов шумовой монтаж создает особого рода музыку: так лязг ножей в сцене обеда Хлестакова превращается в своеобразную комическую сценку, где музыкальность впечатлений создается точением ножей руками заезжего офицера. Постукивая бутылкой о стакан, почтмейстер расчленяет реплики городничего (I эпизод), и даже звонкий звук пощечины, которую дает городничий трактирному слуге, включается как особый удар инструмента в сценическую ткань эпизода. Организованное использование звуков является замечательной стороной спектакля. Напомним выстрел в III эпизоде, падение дров в люк (сцена в трактире), колокольчики, звенящие вокруг зрительного зала при отъезде Хлестакова, гроханье об пол полицейских (сцена со слесаршей), свист полицейских при финальном монологе городничего и мощный звон четырех колоколов перед появлением кукол немой сцены.

Еще раз повторяем, что мы ждем от музыкальной критики подробного разбора голосоведения и оркестровки актерской игры, равно как и общей композиции спектакля. Потому что «Ревизор» Мейерхольда является обоснованием *музыкального реализма в театре и замечательной школой для всех жанров музыкальной сцены*.

### 6

Актеры работают на небольшой площадке (5 × 6 аршин), выдвигаемой на просцениум. Каждый эпизод дает как бы новый кадр, словно в кино. И в этом кадре, ограниченном пятью аршинами в глубину и шестью в ширину, ведется сложнейшая игра, развертывается движение, массовые сцены, танцы и проч.

Каков смысл такого рода постановки? Прежде всего — она портативна. Все сцены, идущие на площадке, могут быть разыграны в любой комнате, в любом небольшом помещении, будь то в клубе или на площадке вагона. Перед нами полное освобождение от сцены-коробки; игра ведется как бы на ярмарочной площадке комедиантов вне зависимости от сцены придворного, оперно-балетного театра.

Это завершение поисков новой формы театра, выдвинутых заданиями «Театрального Октября», тем более замечательно, что оно сочетается с разработкой большого спектакля типа «Маскарада». На крохотной сцене ярмарочного типа умещается не примитивная постановка, а богатый зрелищными впечатлениями спектакль, разнообразный, яркий и украшенный живописными подробностями. Здесь осуществлено задание, до сих пор казавшееся невыполнимым.

Но такая сцена требует от актера технически безукоризненного профессионального мастерства. Он должен учесть, осознать каждое свое движение, каждый жест и рассчитать с математической точностью {84} предоставленное ему пространство и время, определяемое музыкально-сценической композицией эпизода, а иногда и количеством тактов музыкального сопровождения. И в то же время он должен связать с жестом словесную реплику, также положенную на музыку. Малейший промах — и актер губит всю сцену, выпадает из театрально-музыкальной ткани и разрушает очередную фразу театральной симфонии. Работа актера в таких условиях очень трудна, но без нее не найти ключа к построению бытового реалистического театра оперы, балета, оперетты.

Необходимо подчеркнуть, что этот метод достигает поразительных результатов только тогда, когда актер в точности выдерживает все паузы, темпы и не выпадает из данной тональности. Если Хлестаков наклонится раньше или позже, чем следует, — все будет смято, и желанный эффект (вызов смеха) пропадет точно так же, как исчезает оттенок звука в оркестре при неправильном или неточном вступлении одного из инструментов. Точный учет моментов вступления и развития жеста актера — вот то, что решает участь данной сценической фразы. А от нее ведь зависит следующая фраза и вся сцена в целом.

При этом методе построения спектакля актер поставлен в более трудное положение, чем музыкант оркестра, перед которым лежат нотные знаки и которому дирижер подает вступления и указывает темпы. У Мейерхольда же актеры должны играть без нот и без дирижера, и только многократная проверка на восприятии зрителей дает актеру возможность проводить со всей требуемой точностью намеченную сцену. Но зато каких поразительно четких результатов достигает актер Мейерхольда, когда он овладевает данным методом!

Осуществление новых методов на практике регулируется точной хронометрической записью каждой сцены и каждой ее части или сценической фразы. То есть, иначе говоря, этот метод носит определенный характер точного, научного подхода к построению актерской игры. Вместо «наития и вдохновения свыше», вместо неопределенностей «нутра» и «переживаний» и прочих штампованных и по существу дилетантских «законов» актерской игры новое сценическое искусство строится у Мейерхольда на учете реакций зрительного зала и на полном осознании тех средств, которыми актер располагает для воздействия на зрителя. Величайшая экономия, абсолютная четкость, точный учет времени и пространства, математически выверенная согласованность с партнерами, растворение в коллективе и хоровом начале спектакля — вот те завоевания, которые дает работа актера на площадке «Ревизора».

Последняя становится своего рода ревизией актерской игры и мощным средством борьбы с дилетантизмом актера, так расплодившимся в нашем театре и так искусно прикрывающимся старыми лозунгами «нутра», «переживаний» и новыми ярлычками «ритмики», «пластики» и прочими знаками отличия эстетического театра. Площадку «Ревизора» хочется назвать квалификационной площадкой, предназначенной для испытания актера. Кто выдержит {85} на ней испытание, тот годится, кто не выдержит, тому <не> суждено стать актером нового театра.

Кто-то из критиков заявил, что Мейерхольд в «Ревизоре» убил актера. Да, он убил плохого актера, который в других театрах живет и здравствует. Действительно, кое-кто из труппы ТИМа испытания не выдержал, но зато как выросли те актеры, которые усвоили метод работы на этой площадке. Отметим среди многих удачников на первом месте Гарина (Хлестаков), Зинаиду Райх (Анна Андреевна), Зайчикова (Земляника), выросших на этом спектакле и показавших бесспорные достижения. Очень удачно мимировал «немой персонаж» капитана — Маслацов. По его исполнению можно было бы написать подробную характеристику этого армейского «Роберта-Дьявола», играющего весьма своеобразную роль в семье городничего. Отлично ведет игру Мологин (Добчинский), которому выпала трудная задача освободить заигранную роль от водевильных штампов. Он и Козиков (Бобчинский) создают незабываемую пару гоголевских персонажей, с тонкими оттенками юмора на медленных темпах, сдержанно и четко. Заезжего офицера (Кельберер) тоже не забудешь с его «печоринской» удалью, иронически освещенной гоголевским смехом. Почтмейстер (Мухин) отлично играет с письмами, размашисто здоровается с приятелями, деловито раскупоривает бутылку вина и в целом — «добрый человек». Что касается: Марии Антоновны, то в прекрасном исполнении Бабановой дано законченное сатирическое изобличение этой молодой, но «ранней» барышни, про которую Хлестаков говорит: «Знаем мы вас всех».

Но были и неудачники. Старковский (городничий) оказался поставленным перед слишком трудными заданиями, с которыми он справлялся частично, в целом не выдерживая трудной роли. Другие, как Карабанов (судья), Логинов (Хлопов), не годились для намеченных им ролей. Но и этих, более слабых актеров поднимал ансамбль, и в массовых сценах спектакль шел без отказа, с воодушевлением и подъемом.

### 7

В характеристике спектакля нельзя упустить еще одну существенную особенность его. Это изобилие игры с вещами. Она лежит в основе того богатого впечатления, которое производит представление, насыщенное тысячью подробностей, красочными деталями, остроумными штрихами, тонкими сатирическими намеками. Она создает содержание, почти неисчерпаемое для наблюдателя.

С чем только не «играют» в этом увлекательном спектакле! Со шляпными картонками на шкафу, с сигарами, со свечами, с шинелью, с подушками, с письмами, с ковром, с обручальными кольцами, даже со смирительной рубашкой. И это не простая забава, не легкое увлечение театром, а продуманная система, стройно организованная. Эта игра с вещами дает опору актеру и возможность развить пантомиму. Та же игра с вещью постоянно характеризует, разоблачает скрытые психические пружины, служит для «переключения», {86} для сатиры, карикатуры и просто для веселой шутки, неожиданно вскрывающей новые черты в как будто уже знакомом персонаже. В центральной сцене вранья Хлестакова идет непрерывная цепь игры с вещью и она тонкими штрихами рисует внутренний облик действующих лиц. Действие как бы переходит от чашки с ромом к ложке (которой Хлестаков зацепляет мизинец Анны Андреевны во время «галантной» беседы), к дыне, к вееру, к цветам, к сигарам, рюмкам и т. д. Наконец, бутылка «толстобрюшки» разрешает конфликт, принося победу городничему и вынуждая Хлестакова завраться в пьяном бреду.

Это укрепление всех характеристик действующих лиц, и в частности Хлестакова, на игре с вещами, это чисто материальное обоснование и вскрытие персонажей при помощи вещей является замечательной особенностью театра Мейерхольда. В этом отношении его «Ревизор» может быть противопоставлен традициям отвлеченного идеалистического, далекого от вещей старого театра, как классического, так и условного.

А весь спектакль в целом создает новое, глубоко современное и нужное театральное искусство, показывая образец симфонической оркестровки сценического действия и обосновывая подлинно творческий театр, являющийся как осуществление и завершение революционных лозунгов «Театрального Октября»[[133]](#endnote-120).

1927

## Н. П. Акимов[[134]](#endnote-121)

Н. П. Акимов работает в театре шесть лет. За короткий промежуток времени (1922 – 1928) им сделано 36 работ, громадное большинство которых было «осуществлено», то есть поставлено на сценах театров Харькова (2), Ленинграда (24) и Москвы (2)[[135]](#endnote-122).

Таким путем был накоплен большой практический опыт, что для театрального художника является особо ценным приобретением. Ведь искусству театра его нигде не учат, и только на практике сценической работы проходит он свою школу.

В этой практической школе молодому художнику грозила опасность со стороны разнородных школ и направлений современного театра. Каждая новая постановка ставила его лицом к лицу с требованиями нового режиссера или же с особенностями разнородных театральных жанров.

Перечень работ Н. П. Акимова говорит о том, что ему приходилось работать с режиссерами Крыжицким, Н. В. Петровым, Хохловым, Раппапортом, Гейрот, Дмоховским, Вивьеном, Кроллем, Гутманом, Вейсбремом, Тамановым, Марголиным, Зоном, А. Д. Петровым и др. Сколько имен, столько и направлений! У каждого из режиссеров — различный подход к театру, иной режиссерский взгляд на художника. От крайнего натурализма до крайнего эксцентризма — вот объем направлений, в который включаются перечисленные {87} имена режиссеров. А ведь каждый из них оказывал свое давление, свое влияние на пришедшего в театр художника, не то направлял, не то сбивал его с толку.

Была ли у Н. П. Акимова возможность опереться на какой-либо твердый театральный организм большого художественного масштаба, с выдержанным репертуаром, со стойким курсом режиссера, с цельным ансамблем, с определившимися традициями актерской игры? Нет, так как особенность ленинградской театральной жизни последних лет в том и заключается, что в ней подобной устойчивости нет. В Москве существует борьба театров разных направлений, у нас идет борьба различных направлений в одном и том же театре, нагромождение различных художественных течений на один и тот же коллектив, теряющий чрез это наслоение четкость своих очертаний.

Эта особенность ленинградских театров не могла не сказаться на творчестве Н. П. Акимова. Она вызвала в нем прежде всего необычайную гибкость отклика на новое, очередное задание, умение быстро разбираться в фактическом положении вещей, встретившемся в данном театре, и до известной степени скептически относиться к возможностям прямого, некомпромиссного разрешения задачи в обстановке и в условиях работы данного театрального коллектива. Отсюда исключительная изобретательность Н. П. Акимова, вошедшая как основная черта в его характеристику, уже успевшую сложиться, несмотря на сравнительно недолгий срок его работы в театре.

В течение шести лет Н. П. Акимов изобретал для разных театров, для разных жанров, для разных режиссеров. И каждый раз ему удавалось найти свежий зрительный образ, оживить сцену искусным приемом инсценировки или остроумной выдумкой, умело приспособленной к реальным возможностям данной сцены. Такие изобретения Н. П. Акимова не раз спасали слабую пьесу, много раз выручали актеров и еще чаще режиссеров. Но иногда и не удавалось «спасти» постановку, несмотря на блестящий вымысел и редкую изобретательность художника: так случилось, например, с «Мандатом» в Акдраме или, еще показательнее, с «Сэром Джоном Фальстафом» в Большом драматическом театре. Но такова уже судьба театрального художника, сотрудника сложнейшего целого, именуемого театром, в котором он подчиняется коллективным заданиям.

Другая отличительная черта деятельности Н. П. Акимова — это работа над разными театральными жанрами. С одной стороны, «малые» жанры: вольная комедия-балаганчик, театр-кабаре, музыкальная комедия, свободный театр, театр сатиры, оперетта и другие «чудеса в решете» на малых и больших сценах театра веселой шутки, музыкальной пародии и игровой выдумки. С другой стороны, театр серьезной драмы и «высокой» комедии, бытовой современной пьесы, экспрессионистской фантазии на современные социальные противоречия, исторической хроники, сатирической комедии и революционной «октябрьской» постановки (Академический театр {88} драмы, Большой драматический театр и за последнее время Московский театр имени Евг. Вахтангова).

Еще недавно одновременная работа в театрах «малого» и «высокого» жанра могла показаться внутренне противоречивой. Высокое искусство драматического театра охотно смотрело свысока на соперничавшие с ним малые театры и театрики. Но наша эпоха в корне видоизменила такое отношение. Во-первых, за малыми театрами признали их право на самостоятельность как специфически театральных (а не литературных) художественных явлений. А во-вторых, большие и почтенные драматические театры сами стали пользоваться приемами малых театров, почувствовав всю нетеатральность разговорных, салонных, бытовых, психологических пьес с «настроениями» или же высокомерных трагедий с напыщенной и фальшивой декламацией. Остатки классицизма и ложноклассицизма были вырваны из театра крепкой рукой нового зрителя. Эта реформа не обошлась без помощи кино, малых жанров балагана и эстрады.

Учитывая эту эволюцию театра, глубоко характерную для нашего времени, нельзя не учесть закономерности в работе Н. П. Акимова, разбившейся по двум намеченным руслам. На его долю выпало быть проводником указанного сближения. Он вносил в «высокий» жанр все увлекательные и зрелищно-действенные особенности «малых» театров, с их установкой на выразительность динамичных, лаконичных, окруженных светом и музыкой зрительных образов, с преобладанием над словом и движением актера вещи, света и звука.

Но с переходом из «малого» в «большой» театр требовалось придать беглым и гибким зрительным образам монументальный характер, остерегаться измельчения зрелищных моментов и отделять главное от несущественного. В этом отношении у Н. П. Акимова можно подметить некоторую неуверенность в постановках на большой сцене, где не всегда ему удавалось избегнуть измельчения. Остроумная выдумка проводилась иногда изолированно от основного замысла, с ярким увлечением, но без строго конструктивной энергии. И в «Мандате», и в «Сэре Джоне Фальстафе», и в «Бубусе», и в «Девственном лесе» ему не удавалось при всей оригинальности и свежести замысла найти упрощенную выразительность формы всего спектакля в целом[[136]](#endnote-123). Н. П. Акимов режиссировал спектакль, оставаясь на посту художника, но режиссировал недостаточно энергично, в условиях и в окружении вышеочерченной неустойчивости самих театров. Однако художник находит силу и умение преодолеть отмеченные затруднения. Он сближается с московским театром имени Евг. Вахтангова и находит здесь твердую опору для своего роста и для углубления и расширения своих творческих замыслов. Наступает период вдумчивой, осмотрительной работы над постановкой «Труадека», где «изобретения» теряют свой характер выдумки и превращаются в цельную композицию, охватывающую в стройной стилистической проработке весь спектакль[[137]](#endnote-124). Здесь вскрывается новая черта в творчестве Н. П. Акимова — уверенная {89} работа с крупными планами, взятыми для отдельных элементов сценического оформления и проведенными методически, как твердый принцип постановки. Но неудачный сюжетный материал пьесы Жюля Ромэна и неопределенность его освещения в самой драматургической трактовке французского писателя сильно вредят успеху спектакля, затемняя проделанную художником работу. Зато в следующей постановке в том же театре — в «Разломе» Б. Лавренева (1927)[[138]](#endnote-125) — Н. П. Акимов вскрывает свои силы на твердом, прочном сюжете, взятом из классовой, революционной борьбы, и создает ясное, крепкое и крайне выразительное оформление спектакля, чутко улавливая скрытые в современном сюжете театральные возможности и доводя их до зрителя оригинальными и вместе с тем лаконично-конструктивными приемами с использованием зрительных навыков кинотеатра. Чисто живописные, статичные приемы прежних художников-декораторов преодолеваются здесь уверенной архитектоникой сцены, разбитой на «кадры» и показывающей действующих лиц крупным первым планом, с характерными для кино «разрезами» и «наклонами», искусно использованными для театральных целей, с правильным учетом тематики и особенностей сюжетного материала. Здесь же совсем нет беспредметной игры приемами, театра ради театра. Захватывает содержание, которое и выявляется благодаря вдумчивой и стройной работе зрелого и опытного художника.

«Разлом» в Театре имени Евг. Вахтангова знаменует для Н. П. Акимова выход на широкий путь углубленной творческой работы и решительный шаг на пути к монументальной форме большого и содержательного, волнующего современного спектакля. Для Н. П. Акимова настает пора зрелого мастерства. Ученические годы закончены. А впереди — богатейшие возможности плодотворной деятельности на основе приобретенного опыта, знаний и подлинно театрального дарования.

1928

## «Доходное место»[[139]](#endnote-126)

Московские театры давно уже подвергли Островского сценической переоценке ценности. Постановки театров Пролеткульта, Революции и Вс. Мейерхольда, проводившиеся в 1923 – 1924 годах среди бурных споров о правах театра на переработку классических пьес старого репертуара, не только не исчезли из памяти современников, но они продолжают свою жизнь на сцене поставивших их театров. «На всякого мудреца…» Эйзенштейна не выдержало, правда, натиска времени[[140]](#endnote-127), но «Доходное место» по настоящее время идет с успехом в Театре Революции, а «Лес» Мейерхольда, недавно прошедший у нас в новых Домах культуры пред рабочей аудиторией[[141]](#endnote-128), стал классическим образцом нового театра и признанным достоянием широких масс нового зрителя.

{90} Ожидает ли такая же судьба новую постановку «Доходного места» в Ленинградском Академическом театре, где режиссер К. П. Хохлов и художник В. А. Щуко готовили спектакль в течение многих месяцев, приурочив премьеру к сорокалетнему юбилею артистической деятельности Корчагиной-Александровской?[[142]](#endnote-129) Нельзя не высказать различные сомнения в жизнеспособности этого спектакля.

У новой постановки есть одно преимущество: нарядная, пышная внешность. Всю сцену занимает двухъярусная конструкция. Не деревянный станок конструктивистов 1922 – 1923 годов, а «изобразительная» конструкция академического театра, разработанная в соответствии с пышной декоративной отделкой зрительного зала Росси. Красный цвет и белый с золотом характеризует отделку б. Александринского театра, и те же цвета взяты для декорации I и IV актов, согласно приему, указанному в свое время Мейерхольдом в «Маскараде» и «Дон Жуане» на той же сцене. Но то, что уместно было в спектаклях, обрисовывавших придворный быт и аристократическое общество, то кажется ненужным и навязчивым в постановке «Доходного места», где речь идет о мещанах, чиновниках и зарвавшихся бюрократах 60‑х годов. Когда Вышневский (Певцов) появляется в шитом золотом мундире и шествует по монументальной мраморной лестнице своего палаццо, обставленного с княжеской роскошью, то все это, может быть, и «ласкает взор» зрителя, но никак не уясняет ему смысл и содержание драмы. Бюрократ в золотом мундире и его дворец поданы постановщиками с пышностью, характерной для эпохи Витте и расцвета нашего промышленного капитализма. Это внешнее оформление никак не вяжется с внутренним содержанием пьесы, в которой бюрократ покровительствует малограмотным чиновникам вроде Белогубова, весьма нетвердого в правописании, или Юсова с его примитивными и прямолинейными приемами взяточничества («Не пойман — не вор»). Обстановка ориентирует зрителя на 1905 год, а текст пьесы — на 60‑е годы. Эпохи перемещаются, получается перебой и внутренняя несогласованность спектакля. Пристрастие к самодовлеющему декоративному зрелищу, столь характерное для традиций школы «Мира искусства», явно тяготеет над текстом пьесы.

Зачем стоит на сцене громадное зеркало в стиле барокко, раза в три превышающее человеческий рост? Нужно ли оно для игры актера, для целей драматического действия? Нет, не нужно! Ведь никто из действующих лиц не счел необходимым хотя бы на секунду подойти к этому зеркалу и хоть как-нибудь использовать его для своей игры. Это зеркало бесполезно, как бесполезны в данной постановке многие и многие вещи, выставленные напоказ, но не вовлеченные в действие. А то, что вещи на сцене должны быть обыграны актером, — это знает сейчас каждый рабочий театр и каждый клубный режиссер. В этом различии подхода скрывается глубокая рознь между новым и старым академическим театром. Для одного закон — действенная динамика, раскрытие содержания чрез игру {91} с вещами, активизм, для другого — декоративная статика, показ вещи без обыгрывания ее, созерцательное любование.

Но принципы нового театра все же не могут не проникать на академическую сцену. Они и проникают частично, мелкими и отдельными штрихами. Вот Юсов и Белогубов, пытающиеся разыграться по-новому на верхней площадке (в начале I акта), они вводят немую игру и пантомиму перед дверью в кабинет Вышневского — несколько удачных штрихов, где слово и движение актера вступают в игровое сочетание. Но затем эти приемы игры обрываются, действующие лица рассаживаются по креслам и диванам и говорят, говорят, говорят… Длинные разговоры, беседы, излияния, исповеди, моральные сентенции, благородные и неблагородные слова — но именно только слова, слова старого, разговорного театра. Когда Полина (Вольф-Израэль) спрыгивает со ступеньки на ступеньку, спускаясь с лестницы, слово на минуту оживает, начинает искриться, становиться действенным, начинает доходить до зрителя. Но затем оно снова блекнет, увядает и теряет свою власть над зрителем, который с трудом разбирает произносимые слова — даже сидя в ложе бельэтажа.

Так урывками пробиваются на академическую сцену завоеванные нашими молодыми театрами приемы. Но они тонут в общей массе старых навыков, и спектакль тянется с восьми до часу ночи, утомляя и изнуряя зрителя своими долготами, разговорными тирадами и драматургическими провалами.

Постановка сделана так, что все слабые в драматургическом отношении места в пьесе Островского (а их здесь немало) обнажаются с беспощадной для автора жестокостью.

Сцена в трактире, где Жадов сидит в сторонке и никак не увязывается с действием, растягивается в медлительнейшем темпе, с тягучими паузами, с истомным надрывом, с полумистическими настроениями вокруг появления Досужева и с плаксивой истерикой Жадова. Что толку в том, что чиновники пляшут на узко отграниченной площадке сцены, образуя компактную группу? Эта мизансцена, навеянная постановками Мейерхольда, может быть причислена к влияниям нового театра, так же как и пантомимический выход Досужева (Симонов), действительно играющего то палкой, то плащом, то шляпой, походкой и тому подобными хорошо продуманными и уверенно преподнесенными приемами нового театра.

Но эти частичные формальные нововведения остаются только «приемами», ибо в спектакле нет крепкого стержня, нет цельности, единого замысла, созвучного с запросами современности.

А главное — нет драматургической обработки сюжетного и текстового материала. Режиссер остается постановщиком и только. Он «мизансценирует», разводит актеров по лесенкам и площадкам или же рассаживает их по креслам, но он не строит драматургически спектакль, не сближает его с новым зрителем, а только иллюстрирует по-новому старый текст, теряющий при таком подходе всю свою значимость для современности.

{92} Впрочем, на некоторых местах сделан сильный акцент, весьма показательный для настроений, которые этот театр склонен поддерживать.

Так, роль Жадова (Вивьен) развернута очень широко как плач истеричного интеллигента, с типичным подчеркиванием надрыва, нытья, пьяных слез неудачника и вообще тонко чувствующего человека, несправедливо обиженного грубой действительностью. Здесь эти краски наложены густо, с видимым увлечением и выносятся широко на зрителя. Горькие, пьяные слезы под музыку трактирной шарманки, разочарование в жизни, бессилие и тоска — все это подчеркивается в истолковании образа Жадова явно за счет его пафоса либерального передового человека. Жадов — нытик с утонченной душой, но не Жадов — общественник, хотя бы и колеблющийся, — таково основное впечатление от этого центрального образа постановки.

Вивьен отлично исполнял такого Жадова, но было бы лучше, если бы он играл его иным, созвучным с бодрыми, а не с упадочными настроениями, существующими вокруг нас.

Другой очень странный акцент сделан на образе «странного человека» — Досужева. Его появление в трактире окрашено в символические тона, не то под позднего Гофмана, не то под экспрессионистов. Злой демон пьяного цинизма, «адвокат дьявола», а не бытовая фигура русской старорежимной провинции. Такая перепланировка Досужева подкрепляет истерию Жадова и придает ей взлет в туманную даль «вечных», не разгаданных истин. И здесь актер (Симонов) прекрасно исполняет роль, но и здесь было бы более уместно, если бы он играл совершенно иной по содержанию образ и не увлекался бы экспрессионистской полумистикой.

Искренно порадовала в спектакле юбилярша — Корчагина-Александровская (Кукушкина). Сколько живости, бодрости и таланта в ее отчетливых движениях, мягких интонациях и искренней простоте игры. С каким умением, чутьем и задором взбегает и сбегает она по лестнице, словно она всю свою жизнь была воспитана на «конструкциях» нового театра. Зрительный зал горячо приветствовал ее при первом выходе на сцену, и чествование юбилярши затянулось до поздней ночи.

Из остальных исполнителей отметим Вольф-Израэль, удачно исполнившую роль Полины. Воронов провел роль Белогубова с большим подъемом, а Зражевский дал типичный образ старого чиновника-взяточника. Певцов (Вышневский), по-видимому, чувствовал себя как-то «не по себе» в мундире важного сановника, странствующего по лестницам в поисках любви всегда нарядной своей жены (Тиме).

Как всегда в б. Александринском театре, каждый из актеров проявлял свою талантливую индивидуальность, создавал свою роль, играл не за страх, а на совесть. Но была игра актеров, были декорации и костюмы художника, а спектакля как цельного художественного произведения, нужного и современного, все же не было.

{93} Такой Островский — пережиток далекого прошлого, исчезнувшего безвозвратно, а нам нужна подлинная сущность его классического искусства и живое наследие старинного театра.

1928

## «Закат» Бабеля (Московский Художественный академический театр 2‑й)[[143]](#endnote-130)

Общее впечатление от постановки «Заката» Бабеля на сцене МХАТа 2‑го крайне тяжелое[[144]](#endnote-131). Поставленный опытным режиссером и разыгранный отличными актерами, «Закат» все же ложится гнетущим бременем на сознание зрителя. Он не дает просвета на лучшее будущее, а, напротив, усиливает торжество косного, тупого, грубого мещанства до символики, нарочито обобщающей мрачные настроения.

Исполнение ведется в затушеванных тонах, как бы настроенных на передачу повседневного, неизбежного, непреодолимого мрака, который сковывает и будет еще долго сковывать обывателей, воюющих между собой из-за денег и уничтожающих в себе и других всякое подобие человеческого облика. При такой трактовке теряется ощущение времени и места действия — несмотря на то, что в основе лежит текст Бабеля, автора «Одесских рассказов», очень четко и с большим тактом передаваемый в еврейских интонациях и жестах исполнителей.

В этом спектакле главное остается недоговоренным. Оно кажется обрывающимся на полуслове. По окончании VII, последней картины ясно ощущается необходимость в продолжении действия, хотя бы даже в двух длинных актах, которые развязали и раскрыли бы все нити и узлы, завязанные или только мимоходом затронутые в предшествующих семи картинах.

Фрагментарность пьесы, если такого рода произведение вообще можно назвать пьесой, быть может, не чувствовалась бы так сильно при более простом подходе к ней театра. Но при желании создать из имеющегося литературного материала трагедию философской значимости драматургическая необработанность произведения сказывается слишком уж ощутительно.

В восприятии зрителя все время затрагиваются темы большого размаха, которые не находят своего развития, углубления и разрешения. Много «завязок», и нет «очищающего катарсиса» — как сказали бы теоретики классической трагедии.

Так или иначе, но театр, на наш взгляд, мог бы найти освобождающий путь в трактовке затронутых тем. Пути могли бы быть здесь разные — например, через музыку, как то было дано в «Гадибуке» Вахтангова, или же в гротеске, нередко вводимом в постановки нового театра, или даже в болезненном вскрике экспресс сионистов.

Да, даже резкий крик боли, обострение страдания до искаженной гримасы и то было бы легче, чем та утонченная обрисовка в полутонах, {94} на что-то намекающая, что-то недоговаривающая, которую избрал театр как основной стиль спектакля.

Не случайно, что небольшой эпизод с девочкой Марусей, к которой старик Мендель приходит за утолением своей неистовой страсти, — что этот краткий эпизод вызывает сразу же живой отклик зрительного зала. Ведь только в этой сцене, в частности в прекрасном, простом и свежем исполнении Корнаковой, раздается незатушеванный голос подлинной жизни. А сколько ни буянит и ни неистовствует старик Мендель в кабачке, переходя от пьяных буйств к символическим поцелуям со «святым Турком», все это не выводит зрителя из недоуменного состояния: зачем нужны эти надрывы, куда они ведут и почему так надуманно сочетается искание вечной правды в духе Достоевского с тяжелым натурализмом «Извозчика Геншеля» Гауптмана?

Зависело ли такое истолкование от исполнителя главной роли — Чебана? Последний выдвинул фигуру Менделя Крика на первый план, пытался вскрыть в судьбе неукротимого старика отражение Короля Лира и обобщить бытовой облик извозопромышленника до гигантских размеров. Чебан дал образ большого трагического размаха, показал игру крупного трагика, но рядом с ним не было фигуры шута, сопровождающего Лира, который бы переключал его неистовство в человеческий план и тем бы рассеивал томящую тоску, исходящую от бесцельного мученичества одинокого старика.

В исполнении Чебана Мендель не герой психологической драмы, а нечто гораздо большее. Не то символ мятежного духа, не находящего исхода в тесных рамках мещанского бытия, не то жертва природы, снабдившей человека страстями и биологической силой, но не указавшей, как надо использовать их, не угнетая окружающих.

Но на цельное и убедительное воплощение образа не хватает материала в самой пьесе, и образ, создаваемый актером, не раскрывает смысла происходящей тяжелой драмы, так что симпатии зрителя не распределяются достаточно четко.

Гораздо яснее некоторые другие действующие лица. Боярский и Двойра — в прекрасном исполнении Гейрота и Бирман — поставлены на грань между карикатурой и подлинным реализмом. Не то маски, не то живые люди, они кажутся недоговоренным гротеском, и в такой трактовке нельзя не признать большого актерского мастерства, сказывающегося и в уверенном рисунке интонаций, и в четкой обрисовке жеста.

Менее уверенно проводит роль Бени Берсенев, только в последней картине вырастающий во весь рост наглого мещанства. Главная трудность этой роли в том, что само поведение Бени не дает твердой опоры для обрисовки характера. Что он: протестант против гнета со стороны отца, «герой» пьесы или же просто мелкий «злодей» в начале и крупный в конце? Выпутаться из этих неясностей не так-то просто и еще труднее недвусмысленно передать свое отношение к роли зрителям. И только в финальной сцене зритель {95} чувствует определенный ответ на интригующий его в течение пьесы вопрос: а что же такое этот сынок, замышляющий убить отца не то ради свободной жизни, не то ради денег.

Если режиссер — Сушкевич — не нашел средств подсказать зрителю отчетливую основную мысль постановки и повел его по линии недоговоренных намеков на возможную философскую трагедию, то он тем не менее построил ряд крепких мизансцен (сцена в трактире и последняя картина), свидетельствующих о большой театральной культуре[[145]](#endnote-132).

Художник Левин, известный Ленинграду больше, чем Москве, всецело подчинился на этот раз замыслам нового для него театра и дал тихий и осторожный аккомпанемент в интересном оформлении, цельность которого нарушается лишь однажды каким-то случайным введением вращающейся сцены. Но основное намерение — дать насыщенное глухими тяжелыми тонами воплощение мещанского быта — удалось вполне.

«Закат» отмечен большой силой слова, красочного, выпуклого и несущего в своей художественной живописности преодоление той косности жизни, которую это слово изображает.

Но если в чтении слова Бабеля — залог преодоления уходящей в прошлое жизни, то при представлении на сцене его семи картин сказывается особенно явственно, что для драматургии существуют свои законы, различные от законов повести и поэмы. Когда драматические образы отрываются от автора и начинают жить своей жизнью на сцене, то вскрывается вся недоделанность их, и, как бы театр ни старался затушевать эту недоговоренность тяготением к философской глубине, все же не получается самое ценное, что есть в театре: закат старой и становление новой жизни, динамика театра, указующая путь вперед, а не назад.

Здесь же, в «Закате», поставленном на сцене, мы имеем только закат. На зарождение новой жизни нет и намека. Очевидно, что средства, использованные театром для художественного преодоления изображаемой мещанской косности, недостаточны.

Не следует ли поискать их вокруг, среди достижений нашего нового советского театра? Тогда, быть может, к формальным достоинствам спектакля присоединилась бы и идеологическая его ценность.

1928

## Игра в масках[[146]](#endnote-133)

Театр наших дней круто поворачивает к бытовому натурализму, к фотографии повседневной жизни и отказывается от приемов широкого обобщения. В такой обстановке возникает некоторая реакция против натурализма на сцене и стремление к эксперименту над сценическими приемами обобщения, в частности над игрой в масках.

{96} Что такой эксперимент представляет большой интерес, подтвердила постановка С. Э. Радловым «Близнецов» Плавта в театральной лаборатории Института истории искусств[[147]](#endnote-134). Для изготовления актерских масок римской комедии была проделана исследовательская работа в стенах Эрмитажа, хранящего замечательные свидетельства о некогда столь обычной игре в масках. На основе этого материала художник Рыков сделал замечательные рисунки для масок, которые мастерская Главнауки сумела отлично выполнить. В качестве исполнителей выступили студенты третьего курса техникума сценических искусств.

В итоге получился чуждый «мертвой» археологии спектакль, который наглядно продемонстрировал живучесть актерской маски и ее впечатляющую силу в пределах современных навыков театрального восприятия. Вместе с тем постановка подняла ряд вопросов, имеющих значение не только для исследователя, но и для театрального педагога и режиссера.

Актер в маске лишается естественной мимики лица, что вынуждает его искать особо выразительных средств в телодвижении. Разнообразие жеста, пантомимы, позы и умение их использовать для воздействия на зрителя — вот чему учит игра в маске. Исполнители были поставлены пред трудным заданием, над которым работали с увлечением. В их игру хотелось бы видеть внесение некоторых поправок, прежде всего в плане замедления темпа и расширения медленно разворачивающихся пантомимических сцен. При быстром темпе игры впечатление от данного положения маски не успевает дойти до зрительного зала и слишком быстро сменяется новым обликом действующего лица, который возникает при малейшем повороте маски. Ведь весьма вероятно, что античный спектакль не укладывался в два часа, а развертывался на гораздо более длительный срок, то есть отдельные сцены разыгрывались обстоятельно, а не в ускоренном ритме разговорной пьесы современного театра.

Подробная критика спектакля относится уже к ведению научных специалистов-театралов. Здесь же хотелось кратко отметить знаменательный факт научно-лабораторной работы в области актерской игры — начинание новое и имеющее большую будущность.

1928

## «Горе от ума»[[148]](#endnote-135)

Основное впечатление от новой постановки «Горе от ума» на сцене Ленинградского Академического театра драмы[[149]](#endnote-136) определяется, с одной стороны, словами Репетилова: «Да, *водевиль* есть вещь, а прочее все гиль», с другой, словами Софьи о Чацком: «*Он не в своем уме*». — «Ужли с ума сошел?» — «*Не то, чтобы совсем…*» — «Однако есть приметы?» — «*Мне кажется*».

{97} И зрителю тоже кажется, что с Чацким что-то неладно и что Фамусовы, Хлестовы и Загорецкие не так уж не правы, решительно выступая против нетактичных выходок светского балагура, по какому-то недоразумению пошедшего в «басурманы» и совсем некстати нарушившего мирное и безобидное веселье, царившее на балу в доме гостеприимного, приветливого и радушного хозяина красивого барского особняка. Ведь на балу так славно веселились все от мала до велика, начиная с князя Тугоуховского и кончая прелестным выводком из двенадцати княжон. Кстати о княжнах — последняя, двенадцатая, не нашла себе на балу кавалера и была вынуждена танцевать в полонезе одна. Какая жалость! Вот если бы Чацкий был догадлив и вовремя пригласил ее! Тогда ему простили бы его колкости. Но он по уши влюблен в Софью и ничего не замечает. Это, безусловно, нетактично. Княжны, конечно, правы, когда они возмущаются его поведением: «Да как вы! Можно ль против всех! — Да почему вы? Стыд и смех!»

Действительно — «стыд и смех». Ведь Фамусов, этот милый, очаровательный хозяин дома, так ласково принимающий гостей и так заботливо относящийся к дочери, об участи которой он печется не из корысти какой-нибудь, а из самых сердечных, отеческих чувств (его «отцом не даром называли») — ведь этот Фамусов вежливо предупреждал Чацкого: «Эй, завяжи на память узелок; просил я помолчать, не велика услуга». Но «окаянный вольтерьянец» грубо вмешался в беседу отца со статным женихом и ни к селу ни к городу стал разглагольствовать: «А судьи кто?» Вот и втянул в беду и Фамусова, и Софью, и самого себя. Ведь Фамусов давал ему неглупые советы, он говорил: «Во-первых, не блажи… а главное, поди-тка послужи». Вольно же было «карбонарию» не слушаться!

Да, «есть приметы» и другие. Вольно же было Чацкому не считаться с авторитетом Фамусова, добрейшего старичка, с таким вкусом обставившего стильной мебелью свой особняк! Правда, в доме от мебели слишком тесно: что ни шаг, то столик, кресло, диван, софа. Но зато как все изящно, словно во дворце или в музее! Какие люстры, какие попугаи в клетках, какие нарядные белые колонки, совсем как на родине Фемистоклюса или Лизистраты![[150]](#endnote-137) И что за беда, что тесно? Зато есть куда положить горничную Лизу, когда барину захочется поиграть с крепостной девушкой. Ведь не грех барину и развлечься, и нет ничего предосудительного в том, что он «жмется к ней и заигрывает». Ведь при этом он не теряет свою важную осанку почтенного вельможи, хотя он и в утреннем халате. Нет, против мебели ничего нельзя возражать: и красиво, и удобно.

А с каким великолепием умеет Фамусов дать столичный бал. Городничиха, наверное, осталась бы довольна. Совсем так, как рассказывал Хлестаков и читал почтмейстер: «Штандарт скачет, музыка играет, барышни танцуют…» И за что только Чацкий обрушился на французика из Бордо? Разве он не читал внушительные наставления своим двум воспитанникам и не учил их отвешивать вежливо поклоны? Правда, на балу были и чудаковатые люди, например, старая графиня или Хлестова, но, в сущности, {98} некоторое чудачество простительно старым людям. Зато как мил и обходителен Скалозуб! И за что только его прозвали так неудачно. Никаких зубов он не скалит, да и вообще очень мил, элегантен, не без юмора, «лицом и голосом герой», «золотой мешок и метит в генералы».

И кто это только взвел напраслину на Молчалина, будто он с Софьей в загородные кабачки по ночам ходит и прочие небылицы?[[151]](#endnote-138)Ничего подобного. «Уступчив, скромен, тих… и по душе проступков никаких». Правда, волочится немного за горничной. Ну что ж, молод еще. Сорвалось? Зато в другой раз не сорвется.

Загорецкий — «лгунишка он, картежник, вор»? Это Хлестова зря говорит. Он мастер услужить, дай бог ему здоровья. Разве не хороша арапка, вывезенная им с ярмарки? Репетилов — да, «способностями бог его не наградил», — но зато дал сердце доброе, вот чем он людям мил. Соврет — простят. Зато как метко он определяет высокое назначение театра: «Да, водевиль есть вещь, а прочее все гиль». Далеко до него театроведам, бумагомаракам и щелкоперам, толкующим вкривь и вкось о бюрократизме, подхалимстве и хамстве, якобы подлежащих осмеянию в театре.

Да и кто имеет право осмеивать бюрократов, подхалимов и хамов? Чацкий? Не его дело. Он влюблен в Софью. У него одно на уме — «Как Софья Павловна у вас похорошела». Любить, так уж любить — с «темпераментом». Недаром ведь в театре искони показывают «первых любовников», «страстных и в пенсне», безукоризненно носящих фрак, обладающих стройной фигурой, ласковых и обаятельных, ах, столь обаятельных, что даже Дездемона даст им задушить себя без сопротивления. И досадно, когда приходится отрываться от любовной беседы с милой девушкой, без толку сидеть где-то в стороне, словно проглотив аршин, и впутываться, по воле придирчивого автора, в разговор почтенных людей, некстати заводя речь о «Несторе негодяев знатных», о «французике из Бордо», о «мильоне терзаний» и т. п. Ведь нельзя в хорошем обществе перемещать беседу из обсуждения интимных отношений в сторону «общественного значения» и разных комментариев публицистического характера. Не принято, и Немирович-Данченко не велел. Ведь он уже давно сказал: «Влюбленный молодой человек — вот куда должно быть направлено все вдохновение актера в первом действии. Остальное — от лукавого»[[152]](#endnote-139). И мало ли что там Мейерхольд выдумал, что Чацкий — декабрист. Ведь в «Новом зрителе» давно уже доказали, что «мастер гол»[[153]](#endnote-140), да и Репетилов недаром говорил, «что водевиль есть вещь, а прочее все гиль». Зачем же лезть на рожон! Попробуй вывести «декабриста». «Что станет говорить княгиня Марья Алексевна!» Нет, лучше уж без декабристов. Ведь Чацкий — «с ума сошел». «Да невзначай! Да так проворно!», что художественные руководители, года два работавшие над новой постановкой, этого не заметили и не успели предупредить неприятного происшествия, которое на театральном языке называется «провалом».

1928

## **{****99}** Первая удача («Гоп‑ля, мы живем!..» в Московском Театре Революции)[[154]](#endnote-141)

«Гоп‑ля, мы живем!..» — первая несомненная удача текущего московского сезона[[155]](#endnote-142).

Пьеса Толлера подверглась в Театре Революции решительной и умелой переработке: режиссер В. Ф. Федоров (постановщик «Рычи, Китай!»)[[156]](#endnote-143)вытравил из нее упадочные настроения, анархо-индивидуалистические тенденции и психопатологический вывих, так что в центре пьесы оказался не больной герой, а современная Германия с ее классовой борьбой и глубокими социальными противоречиями[[157]](#endnote-144). Раскрылась широкая картина борьбы пролетариата в окружении бешеной жизни капиталистического общества, борьбы героической, неимоверно тяжелой, терпящей поражение за поражением и все же неустанно движущей человечество вперед к победе над старым миром.

Получился спектакль крупного масштаба, широких обобщений, мощной героической динамики. Куски социально-политической действительности вскрылись в двадцати девяти сценах, умело распределенных на великолепном конструктивном макете (художник Шлепянов). Четкая конструктивность, ясность и определенность сценических положений, богатое разнообразие режиссерских приемов, волнующий ритм спектакля, насыщенность веским социальным содержанием — все это позволяет говорить о большом художественном достижении.

Такой спектакль нам крайне нужен именно в настоящий момент, когда идет разработка новых форм советской драматургии. Здесь, на этом спектакле как на произведении нового театрального искусства молодой советский драматург может многому научиться. Конечно, не у автора пьесы — Эрнста Толлера, а у театра, создавшего большое синтетическое зрелище, насыщенное актуальным содержанием.

Для вскрытия социально-политических противоречий современной Германии режиссер применил богатое разнообразие постановочных приемов, опираясь на блестящую изобретательность художника-конструктора. Простота и скупая экономия выразительных средств, стремление к конструктивной четкости мышления роднят режиссера с художником и как бы определяют игру актеров. Это спектакль нового, революционного театра, вышедший из школы Мейерхольда и развивающий его принципы и методы работы талантливо и энергично, с ясной целевой установкой на социальную значимость большого театрального искусства. Экспрессионизм Толлера встречается здесь с конструктивизмом советского театра и подвергается оздоровлению, выходя на большой и значительный путь героического театра.

Спектакль строится на ярком контрасте классового характера. С одной стороны — тюрьма, камеры заключенных, ожидание казни, преследования полиции, борьба с провокаторами, предателями, соглашателями. С другой — министерство социал-демократии, банкиры, {100} графы, фашисты, роскошь отелей, кутежи и жестокое преследование рабочей массы. Эти контрастные картины чередуются, скрещиваются, перебиваются. Смонтированные уверенной рукой режиссера, они подкрепляются кинофильмами, музыкой, интермедийными танцами, пантомимой в больших массовых сценах и умелым использованием света. Что же касается актерского состава, то он прекрасно справился с трудными и сложными заданиями.

Нет сомнений, что в лице Федорова и Шлепянова Театр Революции приобрел крупных театральных мастеров, работа которых отвоевала Театру Революции почетное место в рядах революционных театров большого художественного значения.

1928

## «Делец» (Ленинградский Академический театр драмы)[[158]](#endnote-145)

В «Дельце» Газенклевера режиссура (Н. В. Петров и В. Н. Соловьев) поставила себе задачу выявить острую сатиру на современное буржуазное общество Германии средствами нового театра[[159]](#endnote-146). Отсюда — разнообразие приемов, их свежесть для академической сцены и в то же время трудность их укрепления среди актерского состава, привыкшего играть совершенно иначе.

Постановка открывает серьезную борьбу с навыками, укрепившимися издавна в б. Александринском театре на материале буржуазной салонной комедии. Борьбу с «разговорным» театром, с методом «играть самих себя» при изображении буржуазного салона в приятных, сочувствующих тонах, обрисовывающих быт Запада по старому принципу — «Ах, Франция! Нет в мире лучше края!»[[160]](#endnote-147)

Что такие традиции академической сцены совершенно неприемлемы для советской сцены — это давно стало ясным! Но как их преодолеть, как перевести приемы актерской игры в другой план, перебороть установившиеся навыки? Приемами нового театра, выросшего в Советской России за революционные годы, — отвечает режиссура, стремящаяся к сгущенно-ироническому и остросатирическому показу того, что раньше представлялось в незлобно-забавных мягких очертаниях. Не прикрывать, приукрашивая или смягчая, а разоблачать тонкими и сложными средствами театра, обогащенного за революционные годы богатым разнообразием приемов для сатирического освещения буржуазии, — такова была правильная целевая установка авторов спектакля.

Удалась ли такая задача? Не на все сто процентов, но все же удалась. За исключением последней (VI) картины, о которой следует поговорить особо, спектакль убедительно развивался как сатирический трагифарс, бичующий, разоблачающий, иронизирующий. В этом нельзя не усмотреть продвижение театра вперед, его положительную и ценную работу в окружении особых условий академической сцены.

{101} Возьмем для примера облик финансиста-миллионера Компаса, созданный Малютиным. На нем ясно проявляется различие нового и старого метода игры при изображении буржуа. Малютин создает монументальный плакат гротескного порядка, мощно выносящий в зрительный зал отрицательное отношение к торжествующим в капиталистическом обществе мошенникам типа Компасов, Стиннесов и им подобных. Его выезд на движущейся площадке вместе с четырьмя секретарями, замершими в деловито-подобострастных позах, его завтрак в семейном кругу, развертывающийся словно заседание биржевиков, его беседа с достойным его партнером, дон жуаном-авантюристом Мебиусом, разыгрываемая на двух черных кожаных креслах на белом фоне, — все это носит монументальный плакатный характер, причем актерская игра отлично увязывается с урбанизмом декоративного оформления. Во всех этих сценах артист проявил себя как актер современного плана, умело и сильно разоблачающий изображаемый им персонаж финансиста приемами плакатного стиля. Отказ от мелкого бытовизма, от фотографичности салонной буржуазной комедии, в «правдоподобии» которой скрывается всегда большая доза сочувствия и оправдания буржуазного общества, проявился в игре Малютина в очень убедительных чертах. На этом пути овладения новыми сценическими приемами вполне мыслимо развитие актера-общественника, обладающего выразительными средствами для показа своего критического отношения к изображаемому персонажу. Это важно не только для драмы, но и для оперы, где подобный пересмотр сценических средств еще более необходим ввиду вынужденной работы над западным, идеологически чуждым нам материалом.

В ином художественном плане, но также по методу «переключения» и вскрытия отрицательных черт шло развитие игры у Вивьена (Мебиус) и у Вольф-Израэль (Лия Компас). Лучшая сцена, вполне удавшаяся артистам, — это свидание в саду, в лирических местах переходящее со сцены на особую площадку над оркестром, то есть разыгрываемая как бы крупным первым планом при свете прожектора. В проведении этого эпизода, искусно поддержанного музыкой и светом, дано разрешение очень трудной задачи: выявление лирики и в то же время иронического освещения ее. Здесь были найдены жесты, интонации, позы, которые переключали любовную лирику в сатирический план и в то же время не лишали ее эмоциональной насыщенности. Снова напомним об опере, где применение аналогичных приемов могло бы привести к очень ценным результатам и устранить многие недочеты последних оперных постановок[[161]](#endnote-148). Ведь восприятие спектакля во многом зависит от метода, применяемого режиссером, и использование критико-аналитического метода, «переключения» является, безусловно, боевым, революционным орудием в руках режиссера советского театра. Актера же он обогащает новыми выразительными средствами, помогая ему нести ответственную художественно-общественную работу.

Но для этого нужно переучиваться, отказываться от наигранных штампов, преодолевать традиции, в театральной среде считающиеся {102} непреложными. В развитии новой актерской техники постановка «Дельца» играет очень важную роль. Достаточно сравнить исполнение Вивьена и Вольф-Израэль в пресловутом «Царстве скуки»[[162]](#endnote-149)и в «Дельце», чтобы понять, как много нового приобретено ими в смысле критического, иронизирующего освещения изображаемых ролей, взятых и там и тут из круга буржуазного салона, но преподнесенных в новой постановке в обостренно отрицательном облике.

Игра Вивьена и Вольф-Израэль не ровна, не во всех сценах она переключается на новую технику, но все же начало положено, что и следует всецело поддержать и развивать в дальнейших работах.

Из остальных исполнителей отметим Киселева (Распер, секретарь Мебиуса), отлично передавшего осложненный психологически образ обывателя-немца, вовлеченного в водоворот мошеннического предприятия, и Жуковского (фон Шметтау), превосходно исполнившего роль полковника-сыщика, с динамической разверсткой движений в отлично поставленной сцене бокса и с карикатурным юмором в сценах любовных объяснений. Женские роли оказались менее выигрышными. Корчагина-Александровская (Мадам Компас) оказалась в течение пьесы переведенной с комедийного плана на водевиль, быть может, вследствие неловкой обработки немецкого текста. Карякина (горничная Алина) как-то мало проявила себя в интересно задуманном, но не нашедшем своего развития образе сентиментальной девицы, внезапно превращающейся в знатную американку.

В большей своей части спектакль оказался выигрышным, острым, интересным. Сатира на разлагающуюся семью финансиста, гнев автора — Газенклевера — по отношению к капиталистическому обществу был выявлен весьма решительно. Изображение западноевропейского города дано свежо и занятно. Введение кино в начале спектакля, показ на киноэкране раскланивающихся перед аплодирующей публикой авторов спектакля, обращение к зрителям через кинокартину, уверяющую в наличии трамваев и сохранности галош, — все это придумано остроумно и хорошо вставлено в спектакль. Разработку музыкальной части, ведение действия на музыке, световой монтаж нельзя не признать удачными достижениями театра.

Но все же со спектаклем случалась неожиданная катастрофа, внезапно наступившая в последней, шестой картине.

У острой пьесы оказался тупой конец. Разрешение финала вышло совершенно неудачным, настолько, что неудачный конец грозит погубить интересно выполненный спектакль. В последней картине все расползлось по швам: оформление (лестницы собора) становится чрезмерно громоздким и обнажает изрядную пустоту заключительной сцены; главные действующие лица теряют свой иронический облик и начинают всерьез «переживать» неврастенические «страдания» (Вольф-Израэль) или же всерьез говорить крайне банальные вещи (речь Мебиуса к обманутым клиентам, его же речь на лошади, кстати весьма не «урбанистичной»).

{103} Выход четырех женщин с фуфайками, вся игра студисток, погоня за Мебиусом — все это не дает разрешения спектакля, так как теряется умный и злой стержень пьесы немецкого автора и вводится какая-то нелепица, которой театр обязан переделке текста, данной Ал. Толстым. В итоге получается, что интересный спектакль рушится в финале, увлекая за собой многое ценное, что наработано в предшествующих сценах. Театру следует рекомендовать радикальную переработку VI картины, и тогда спектакль войдет в репертуар Академического театра как интересное художественное произведение со многими положительными достоинствами, свидетельствующими о значительной работе, проделанной театром при постановке пьесы западного драматурга[[163]](#endnote-150).

1929

## «Клеш задумчивый» (Театр рабочей молодежи)[[164]](#endnote-151)

Комсомолец-изобретатель, отличный производственник, руководитель ударной бригады — но он же и «рвач», стремящийся разбогатеть, благодаря усовершенствованному им станку, привносящий в свою работу узколобое делячество, творящий без целеустремленности, больше для себя, чем для коллективного дела.

Молодая работница, выдвиженка, вузовка, пять лет счастливо строящая новую семью, полная сил и энергии — но она же и «скучающая» женщина, от «тоски» идущая в танцкласс, к гадалке, к сектантам, к самоубийству.

Эти противоречия заключены в одной и той же личности. Противоположные черты — отрицательные и положительные — уживаются вместе, нераздельно и слитно, как в самой жизни.

Такое построение персонажей пьесы Н. Львова является смелым новшеством в нашей драматургии. Отказ от казенных штампов, от деления на добрых и злых, на отрицательных и положительных героев, чем так часто грешит советская пьеса, усваивающая схемы буржуазной мелодрамы, говорит об углублении творческой проработки материала. Именно такой, свежий и смелый подход нужен и сейчас, когда советской пьесе грозит опасность закостенеть в готовых штампах или же пойти по опасному уклону к псевдореволюционному символизму.

Углубляя тематику, вырабатывая новую форму драмы, молодой комсомольский театр совершает большое художественное дело[[165]](#endnote-152), которое необходимо всячески поддержать, а главное — истолковать правильно, как ценный опыт советской драматургической лаборатории, стоящей на передовых позициях театрального, идеологического фронта. Борьба за выработку диалектического мировоззрения, освещение вопросов самоопределения личности комсомольца, его роли в коллективе, бытовой и производственной обстановке социалистического строительства — все эти вопросы, поднимаемые в «диалектическом {104} представлении в 3‑х кругах», как названа пьеса Н. Львова, являются глубоко актуальными, но вместе с тем и крайне трудными для театра.

Новое содержание требует новой формы. Старая истина, неведомая многим из наших театров. Трам же ее отлично знает и с полным напряжением работает над созданием нового спектакля. Под руководством М. Соколовского он делает быстрые, важные успехи, и «Клеш задумчивый» является блестящим подтверждением этого положения, большой новой победой молодого театра.

В крайне скромных, если не сказать примитивных, условиях сцены-коробки вырабатываются чудеса театральной техники. При помощи большого стекла, в котором отражаются исполнители, создается особый, второй план действия, обеспечивающий вскрытие диалектического подхода к теме спектакля. На этой технической основе развивается сложный узор контрастных сцен драмы, подкрепленный умелым владением театральным светом, музыкой, переодеваниями, почти приближающимися к трансформации. Построить такой динамичный, сложный, разнообразный спектакль — дело очень нелегкое и без вдохновенного энтузиазма всего театрального коллектива Трама оно и не удалось бы.

Но коллектив Трама работает с радостным подъемом, все крепче и увереннее развивая актерскую технику нового уклада, целиком отдаваясь творческому порыву. Созданный им спектакль — самый интересный из всех постановок текущего сезона по новизне, по содержательности и по творческой энергии.

Как всякий смелый опыт, новая постановка Трама грешит, быть может, некоторыми неясностями, вытекающими из новизны внутренней, диалектической трактовки темы. Спектакль не разъясняет, как и почему исправляются его оступившиеся герои. Он предоставляет это разрешить зрителю, пробуждая его к активности, к сотрудничеству, к осознанию своего отношения к остро вскрытым проблемам. Поскольку зритель наших театров приучен получать все в готовом виде, со всеми знаками плюс и минус перед каждым персонажем, постольку новая постановка может показаться ему трудной. Но ведь театр — не только легкое развлечение. Это школа жизни, а Трам — школа социалистического строительства, громадного, трудного дела. И зритель Трама поймет это и поддержит начинание своего театра, стремящегося перестроить и жизнь, и искусство на новых основаниях.

1929

## «Командарм 2» (Гастроли Театра имени Вс. Мейерхольда)[[166]](#endnote-153)

Интеллигент, бунтующий против пролетария-революционера — такова основная тема трагедии И. Сельвинского. Герой ее — Окопный. Это сложный образ романтика-революционера, крайнего индивидуалиста, {105} примкнувшего к пролетарской революции и терпящего крах в своей жажде подвига. Идейное самозванство и беспочвенная революционная фразеология толкают его на авантюру и обрекают на гибель. Сельвинский показывает эту трагедию интеллигента в очень тонких оттенках и переходах. Но раскрывает ее в камерном плане, скорее для чтения, чем для театра.

Мейерхольд же перерабатывает тонкую ткань поэта-конструктивиста на монументальный стиль героического театра[[167]](#endnote-154). Режиссер-драматург упрощает образ Окопного, срезает оттенки философско-публицистической лирики и переносит центр тяжести на контрастный образ Чуба-большевика, вождя масс, «рабоче-крестьянина от царских каторг». Эта поправка режиссера-общественника выпрямляет идеологию пьесы, устраняет преувеличение роли интеллигента в революции и бьет по мелкобуржуазной революционной романтике. Развенчивается Оконный, в котором так много отголосков керенщины, и во весь рост вырисовывается прямолинейность, революционный практицизм и целеустремленность большевика Чуба, настоящего вождя пролетарской революции.

Трагедия социальных идей оформляется на сцене в монументальном стиле. Высокие, как бы стальные стены, стоящие в глубине, перерезаются мощно восходящей лестницей, перекинутой с одной стороны сцены на другую. Все бытовые подробности натуралистического театра отбрасываются. Вместо сырых кусков быта — строгое, лаконичное построение масс, выделение отдельных персонажей лучом прожектора, подкрепление героического напряжения хоровой декламацией и симфонической музыкой.

Лучше всего удалась в этом плане сцена митинга, разработанная оригинально и мощно. На фоне бушующей массы партизан выделяются отдельные фигуры бойцов, каждый из которых вносит свое движение в общий поток и снова исчезает в волнующемся коллективе, пока, наконец, подлинный вождь — Чуб не овладевает клокочущей лавой боевого подъема. Замечательно выпукло подан хор партизан с рупорами в осложненной, симфонической проработке, сливающей слово, свет и музыку в величественное целое. Столь же сильно сделана финальная сцена расстрела Оконного.

В этих эпизодах дается как бы синтез театрального истолкования героики гражданской войны, то есть темы, неоднократно поднимавшейся нашими театрами («Шторм», «Любовь Яровая» и др.), но разрешавшейся в измельченно-бытовом плане. Мейерхольд же дает обобщение, строит величественный театральный памятник бойцам гражданской войны и тем самым как бы исчерпывает эту тему до конца.

Наряду с массовыми сценами стоят тонко проведенные лирические эпизоды, вырастающие непосредственно из боевой обстановки гражданской войны. Такова песня часового во время заседания штаба Оконного. Переходы от буднично-деловой речи («пропуск») к эмоциональному лирическому вскрытию положения в песне могут служить образцом для нового оперного театра, идущего в своих исканиях в том же направлении. Таков уход Чуба после ареста, {106} разработанный в форме пантомимы, насыщенной глубоким драматическим напряжением.

Слабее сделаны сцены Оконного и Веры. Камерный характер философской лирики Сельвинского, изысканность стиха и капризность настроений не уместились как-то в рамках суровой, героической постановки. Сухо звучит и предшествующая сцена заговора, разбиваемая на части стуком пишущей машинки. Здесь не хватает красок и после мощного солдатского митинга отмеченные эпизоды с Оконным кажутся неубедительными. Очевидно, что здесь скрыта драматургическая ошибка неправильного распределения сцен. Впрочем, многое зависит и от характера самого текста. Хотя он и произносится отчетливо, но все же стихи Сельвинского трудны для восприятия, даже при повторном слушании. Поэтому много остается непонятным и не доходит полностью до зрителя.

Исполнение стоит на большой высоте. Ярче всего запоминается образ Чуба (Боголюбов), блестяще вскрывающего мощную фигуру большевика-партизана. Труднее согласиться с трактовкой Оконного (Коршунов), слишком обесцвеченного, насквозь «отрицательного».

В целом — большой и значительный спектакль, трудный для зрителя по восприятию, но свежий, оригинальный и глубокий по своим художественно-общественным заданиям.

1929

## «Тартюф» в Госдраме[[168]](#endnote-155)

Новая постановка «Тартюфа» на сцене Госдрамы имеет свои достоинства и недостатки[[169]](#endnote-156). Положительной стороной спектакля является его стремление быть современным, показать классика в разрезе наших дней, обострить и расширить тематику комедии путем введения интермедий, изобличающих религиозное ханжество и политическое соглашательство сегодняшнего дня. Для выполнения этого задания режиссура (Акимов, Петров, Соловьев) пользуется динамическими приемами современного театра, обобщая его изобретательными выдумками и поднимая спектакль (в техническом отношении) на значительный уровень театрального мастерства. Получается веселое, занятное представление, которое смотрится с интересом, так как обилие аттракционов все время поддерживает внимание зрителя. Для Госдрамы это, безусловно, свежий, живой спектакль, свидетельствующий о готовности театра разрабатывать новые методы для истолкования классиков в современном плане.

Наряду с этими положительными качествами следует указать на ряд крупных недочетов. Из них первый и главный — это перевод серьезной обличительной комедии на язык современного мюзик-холла и увлечение театром, как таковым, игрой ради игры, что придает постановке эстетический характер и выветривает подчас из нее грозный и гневный выпад против тартюфства в различных его проявлениях.

{107} От исторического Мольера, идеолога восходящей буржуазии и гневного обличителя разлагающегося дворянства и духовенства — осталось немного. Правда, текст не тронут. В новом переводе М. Лозинского стихи Мольера оживают к новой жизни, так как перевод сделан очень удачно, стильно и вдумчиво. Но истолкование, которому подверглись образы Мольера на сцене Госдрамы, вступает в явное противоречие как со стилем «высокой» комедии в стихах, так и с внутренним конфликтом, обусловливающим построение пьесы. У Мольера конфликт строится на том, что представитель духовенства, то есть привилегированного, господствующего класса, проникает в семью буржуа, то есть в среду восходящего класса, и здесь, в семье достопочтенного буржуа, молодое поколение дает решительный отпор ханже Тартюфу, за которым стоит гибнущий мир феодальной церкви, отмирающей, но все же претендующей на влияние и власть. У Мольера — буржуа добродетелен, духовенство — развратно. Отсюда тот знаменитый бой, который разгорелся вокруг «Тартюфа» и грозил уничтожением как самому Мольеру, так и театру, осмелившемуся проповедовать новые истины в то время, когда церковь считала проповедь своей привилегией.

Постановщики Госдрамы сочли невозможным показать буржуа в качестве добродетельных людей, то есть встать на историческую точку зрения, или изменить социальную среду. Они изобразили дом буржуа Оргона как некое сборище сумасшедших людей. Оргон в костюме XIX века оказался чудаком из буржуазного водевиля или фарса, персонажем из легкой комедии Лабиша вроде той «Соломенной шляпки», которую недавно ставил филиал Госдрамы. Жена Оргона превратилась в распущенную женщину, щеголяющую мюзик-хольными костюмами, настойчиво соблазняющую Тартюфа обнаженным телом и выступающую в сопровождении «друга дома» (персонаж, введенный режиссурой). Дочь Оргона — Мариана, едва прикрытая детским платьицем, ходит с большим мячиком и без особого сопротивления залезает на сеновал, как только ее жених — Валер, превращенный в идиотского гусарского офицера, соблазняет ее сочными поцелуями. Пылкий и негодующий (у Мольера) сын Оргона — Дамис — обернут в истеричного шалопая с теннисной ракеткой, а мать Оргона в исполнении актера-мужчины кувыркается и катается по полу с азартом циркового клоуна. Все это, конечно, очень «динамично», но это сдвигает основной стержень комедии, не вводя нового, стирает контрасты, и Тартюф, попадающий в распутный дом Оргона, вовсе не кажется волком среди овец. Не он соблазняет добродетель, как у Мольера, а его толкают на «греховную жизнь». Устоять против настойчивых требований полуобнаженной Эльмиры (в IV акте) не так-то уж просто, да и спрятанный Оргон не торопится выходить на помощь своей жене. Здесь, как и в некоторых местах спектакля, психологическая комедия характеров превращается в фарс, незлобиво подшучивающий над «разложением буржуазии», вскрываемым во внешне приятном и красивом облике.

Десятки выдумок развлекают — и только. Они доказывают техническое мастерство постановщиков, их увлечение формальными {108} новшествами, но подчеркивают, что идейное руководство спектаклем уступает место профессиональному изобретательству, оттеснившему на задний план глубокую и серьезную сатиру на ханжей.

Интермедии, вскрывающие маски современных тартюфов (хлысты, социал-демократы, фашисты), продолжают эту «развлекательную» линию спектакля. Они привносят новые ассоциации, сближают Цергибеля или Чан-Кай‑ши с Тартюфом, но их оформление в плане внешне красивого мюзик-холла, с балетными танцами и феерией с фонтанами в финале, обезличили сатирический замысел.

Спектакль развертывает действие в трех планах (наверху, перед сценой и на сценической площадке, охваченной фановыми трубами). Он дает возможность актерам показать разнообразную игру. Исполнители в общем и целом осуществили план режиссуры и выполнили возложенные на них задачи (Вольф-Израэль, Карякина, Горин-Горяинов, Жуковский, Романов). Хорош Усачев в роли судебного пристава. Менее убедительным кажется резонер пьесы Клеант (Болконский), которого постановщики как-то не сумели уместить в построение спектакля. Тартюфа играет Певцов с обычным для него мастерством. Но общая трактовка роли как показа злодея с ног до головы (рыжий парик, извилистый рот, хищные глаза) упрощает образ Мольера, у которого ханжа-святоша наделен более тонкими и сложными чертами иезуита, разоблачаемого в скрытых, а не явных пороках. В целом — «большой», но спорный спектакль.

1929

## «Чудак» Афиногенова в Госдраме[[170]](#endnote-157)

Пьеса Афиногенова «Чудак», раскрывающая тему о роли беспартийного интеллигента в революционном строительстве, написана с явным уклоном в сторону драматургии Чехова. Тяга в столицу из провинции, желание вырваться из «загряжского болота», сценические образы «уезжающих» (на «отъезде» строится весь IV акт), лирика мечтателя-энтузиаста, изливающего свою печаль в беседах с собакой, фигура конторщика Рыгачева-неудачника, мечтающего стать артистом, — все это перекликается с чеховскими героями, настроениями и образами. Вполне понятно, что во МХАТе 2‑м эта пьеса нашла свое полноценное изображение, расцветилась настроениями и полутонами и зазвучала, опираясь на психоаналитический метод игры актеров, для которых эта драма явилась школой при создании современных образов, героев сегодняшнего дня[[171]](#endnote-158).

В Госдраме, имеющей уже значительный опыт в постановке современных советских пьес, «Чудак» утрачивает чеховские полутона, тонкие мхатовские характеристики и исполняется более прямолинейно и упрощенно[[172]](#endnote-159). Госдрама скорее иллюстрирует, прочитывает пьесу, чем истолковывает ее с психологическими оттенками, как того требует техника драматического письма (чеховская манера), {109} лежащая в основе пьесы, б. Александринский театр никогда не был «театром Чехова». Не стал он им и в революционное время, соприкоснувшись с советской драматургией, выводившей театр к показу массы, а не индивидуальности, ведшей театр к политической актуальности, а не к уточнению настроений страдающих людей. Поэтому пьеса Афиногенова оказалась не «в плане» театра и вышла из его работы ущемленной, хотя и с оригинальными чертами, найденными молодыми артистами труппы.

Интереснее всего центральный образ «Чудака», исполняемый Борисовым. Молодой актер показывает беспартийного интеллигента, инициатора ударной бригады на провинциальной фабрике, как юношу-энтузиаста, рвущегося к работе, стоящего в одних рядах с рабочим классом. Волгин — Борисов — это, конечно, не «Чудак» Афиногенова, поэт-мечтатель, скрыто любящий жену приятеля (Юлию), борющийся с самим собой и своими настроениями романтического порядка. Борисов сближает образ «чудака» Волгина с образом здорового и целеустремленного комсомольца, деловитого и дельного, уже освободившегося от интеллигентских настроений. В таком истолковании роли есть, безусловно, здоровое начало — нежелание актерского молодняка «копаться» в душевных тонкостях героя-индивидуалиста. Для пьес иной формации, массовых и индустриальных, эта установка актера может оказаться очень полезной и нужной. Но в данном случае она упрощает образ и замысел автора, который все же дал большой материал для раскрытия именно интеллигента, а не комсомольца. Поэтому у Борисова пропадают такие сцены как прощание с собакой, неожиданное сближение с Юлией (IV акт), встреча с девушкой-еврейкой и т. п. В нем изгнаны черты «Дон Кихота Загряжского болота», и комсомольская струя заглушает в исполнении Борисова струю интеллигентскую (во МХАТе 2‑м раскрываемую вплоть до сближения, хотя и очень осторожно, с «Идиотом» Достоевского).

В принципе прав Борисов. Именно на этой — «комсомольской» — линии лежит путь дальнейшего развития Госдрамы, и насаждать в ней мхатовские полутона и поздно, и ненужно. Но все же нельзя впадать и в другую крайность — упрощения и схематизации — и не находить места для лирики нового человека, для его сложной, в противоречиях складывающейся психики. У Волгина — Борисова не устанавливаются отношения (эмоционального порядка) с другими людьми. Ни дружба, ни любовь, ни просто человеческое сочувствие (к Симе) не находят достаточно прочного места в его слишком деловом, практическом «энтузиазме».

Вспомним эпизод с девушкой-еврейкой. Здесь автор поднимает актуальный вопрос о борьбе с антисемитизмом, затрагивает остро волнующую тему, показывая травлю еврейки (Симы) со стороны отсталых слоев провинциальных, еще связанных со старой деревней, рабочих. Волгин выступает на защиту затравленной и избитой Симы, устраивает ее на фабрику, дает ей приют у себя в комнате. Но театр совершенно не показывает глубокого впечатления, которое производит такое отношение, совершенно новое и нигде не {110} испытанное, на саму девушку-еврейку (Шигорина). Режиссура (Н. В. Петров) не задумывается над вопросом, как же реагирует загнанная, затравленная девушка на оказанную ей помощь. А во МХАТе 2‑м над этим подумали и раскрыли целую поэму, сложную нить отношений Симы к Волгину, полюбившей «Чудака», выбравшейся через него из «болота», ставшей на работу, вступившей в кружок ударников-энтузиастов. Умело и уместно примененный метод углубленного анализа сценического образа дал глубоко художественные, полнозвучные результаты, тогда как тот же образ Симы остается в Госдраме в пределах внешней схемы «страдательной» мелодраматической героини, кончающей жизнь самоубийством. И здесь упрощение, наметка актерского образа, а не раскрытие его во всех, быть может и противоречивых, подробностях.

Пьеса Афиногенова обходит молчанием вопрос о партийном руководстве на фабрике и показывает фабричную администрацию, как наделенную всяческими грехами (предфабком, красный директор) и совершающую одну непростительную ошибку за другой. В истолковании враждебных ударной бригаде лиц из состава руководителей фабрики Гостеатр взял правильный курс и не злоупотреблял выпячиванием отрицательных черт ни предфабкома Трощиной (Митрофанова), ни красного директора Дробного (Лешков). Тем самым характеристика этих персонажей оказалась лишенной язвительных черт, оттенков злой насмешки и велась с учетом возможного исправления их в будущем. «Оправдать» образ Горского, интеллигента-карьериста, не удалось ни Госдраме, ни МХАТу 2‑му. По-видимому, в самой роли заложены препятствия к оживлению ее на сцене. Таких «героев» отсекают от советского строительства как ненужный придаток, не вдаваясь в их грязный душевный «мирок», заполненный грубым делячеством.

Точно так же и образ Юлии, подчеркнуто «женственный», с капризными переходами от негодования к примирению с действительностью ради личного счастья, не является подходящим объектом для изучения и обрисовки. Это только «театральная роль» для актрисы, но не «проблематическая» натура. И эту роль отлично исполняет Рашевская, что, однако, не спасает данный женский образ от равнодушного отношения со стороны советского зрителя, так как здесь нет повода задуматься над положением женщины в новом, строящемся у нас обществе. Корчагина-Александровская исполнила роль Добжиной (ханжи и сплетницы) с обычным для артистки мастерством.

Оформление спектакля (худ. К. Кустодиев) надо признать неудачным. Ни «голубятня» I акта, ни «красивый» корабль с парусами, ни крыльцо с лестницей (IV акт) ни в какой мере не помогали актеру, драме, смыслу происходящего действия. От принципа «декорация сама по себе, а игра сама по себе» советский театр отказался во всех своих лучших достижениях, и возврат к нему в Госдраме приветствовать не приходится.

Затронув интересную тему, спектакль не дал ее заострения и тем самым — повода к оживленной дискуссии.

1930

## **{****111}** Экспрессионистические тенденции в советском театре[[173]](#endnote-160)

Подводя итоги истекшего театрального сезона, нельзя не обратить внимания на ряд явлений, имеющих сходные идеологически-художественные очертания. За недостатком точных обозначений их можно условно назвать «экспрессионистскими», поскольку в немецком театре недавнего времени мы имели определенно и ярко выраженную систему сценических образов, выражавшую психологию мелкой буржуазии в послевоенный революционный период.

Стесненная в своем развитии наступлением финансового капитализма, с одной стороны, и подъемом революционного пролетариата, с другой, мелкобуржуазная интеллигенция Германии создала в искусстве серию художественных образов, в сгущенной форме кошмарных видений и судорожно искривленных гримас, запечатлевших страх и ужас, овладевших целой общественной группой в момент, когда после мировой военной катастрофы ярко вспыхнуло пламя классовой борьбы.

Мы знаем, что уже при первом проникновении немецкого экспрессионизма в пределы Советской Республики у нас нашлись ярые поклонники нового направления. Мы слышали от театральных работников восторженные несдержанные похвалы экспрессионистскому фильму «Кабинет доктора Калигари»[[174]](#endnote-161), мы имели ряд подражаний экспрессионистским драмам (например, «Падение Елены Лей» А. Пиотровского), мы пережили целую полосу «толлеровщины» от «Эугена Несчастного» вплоть до «Гоп‑ля, мы живем!..»[[175]](#endnote-162). Ясно, что и у нас была почва для восприятия упадочных настроений, коренящаяся в сходных переживаниях той же общественной прослойки. Но нам казалось это наносным, пришедшим с Запада явлением.

Однако вскоре появился «Ревизор» в постановке Мейерхольда. Здесь уже пред нами стояло не подражательное произведение, а глубоко оригинальное творение, уходящее своими корнями к творчеству Гоголя и перерабатывавшее его в современном плане. Экспрессионизм предстал здесь в новом облике, подкрепленный мастерством замечательного театрального художника. Отсюда идут уже прямые линии к некоторым произведениям только что истекшего сезона.

Влияние мейерхольдовского «Ревизора» ясно сказывается в опере «Нос» Шостаковича[[176]](#endnote-163), писавшейся под непосредственным впечатлением от музыкальной структуры мейерхольдовского спектакля. Вероятно, работа над «Носом» для Шостаковича — уже пройденный этап творчества. Но воздействие его продукции сказывается в текущем сезоне. «Нос» находит своих ярых защитников в критике, которая не воспринимает опер с иной социальной направленностью. Действительно, мастерство, с которым вскрыто в музыке мучительное настроение человека, потерявшего свой нос и мечущегося в поисках его, стоит на большой высоте. Но только при чисто формальном подходе к искусству можно не заметить идеологического смысла сгущенных эмоциональных образов этой {112} оперы. Это, конечно, не сатирическое изображение распространяющейся по городу сплетни (как то пыталась изобразить дружески настроенная критика). Это утонченное и богатое красками раскрытие психологии растерявшегося обывателя, переживающего муки от утраты прочности своего положения, бросающегося в болезненные поиски и встречающего на своем пути ряд уродливых видений, запугивающих его подобно жуткому кошмару. Это экспрессионизм, но не немецкий, а русский, датируемый нашим временем, определяемый местными театральными традициями и стоящей за ними общественной психологией определенной классовой прослойки.

В драматическом театре экспрессионистские настроения нашли свое наиболее яркое выражение в «Заговоре чувств» Ю. Олеши в постановке БДТ[[177]](#endnote-164). Сценические образы Ивана Бабичева и Кавалерова у всех в памяти. Один бродит с подушкой по городу, в обтрепанном пиджаке и в котелке мелкого обывателя, не находя себе места в советской действительности. Другой видит кошмарные сны, в которых все вещи сдвигаются с места и приобретают жуткий, зловещий характер. Испуг, страх, смятение чувств с примесью то ненависти, то бессильного отчаяния — такова эмоциональная настроенность сцен, посвященных эмоциональному раскрытию враждебных советскому строю людей.

Правда, им противопоставляется Андрей Бабичев, строитель социалистических заводов. Но и он и его ближайшие соратники (Шапиро, Валя) изображаются более скупо, схематично, эмоционально менее действенно. «Враги» рисуются гораздо более тонкими красками, так как для их обрисовки имеется у профтеатра запас театральных приемов. «Друзья» — показываются в более рассудочных очертаниях, так как новых людей труднее показать на сцене. Система сценических приемов, необходимая для их эмоционально наполненного раскрытия, еще только вырабатывается общими усилиями наших революционных театров.

Указанное противопоставление — строителей социализма и его врагов — входит в нашу драматургию как основной конструктивный принцип, так как классовая борьба является главной темой в пьесах, отражающих революционную действительность.

При этом характерно, что театр охотно обрисовывает врагов, пользуясь приемами экспрессионизма или очерчивая их в экспрессионистских тонах.

Так, в Траме прием наплывов использован в «Целине» для характеристики старой, отходящей в прошлое деревни[[178]](#endnote-165). Пьяная толпа, споенная кулаком, медленно выползает из глубины сцены, образуя жуткие, насыщенные мрачностью группы. Душевнобольной пономарь, зарывающийся в болото от испуга перед наступающей на деревню машиной и техникой, ищет «правду» в мистических туманах, словно немецкий богоискатель-экспрессионист.

В другой колхозной пьесе — «Ярость»[[179]](#endnote-166), поставленной в Госдраме, сценический образ бывшего партизана, обезображенного белыми, сгущается до эмоционально-взволнованных пантомимических {113} сцен, причем попытки немого говорить усиляют остроту подобной обрисовки.

В этих постановках экспрессионистские настроения играют подчиненную роль. Они перебиваются бодрыми, здоровыми порывами колхозников.

Но и здесь вопрос сводится к умению распределять краски. В руках художников, идеологически не совсем твердо стоящих на позициях революционной перестройки всей нашей жизни, показ разложения нередко выходит более убедительным, более полно раскрытым, а показ новых людей дается в более интеллектуальном, а не эмоциональном плане.

Перед советским театром стоит задача исправить допущенные ошибки, преодолеть экспрессионистские настроения и выровнять художественную убедительность в показе нового и старого.

При этом главное внимание должно быть обращено на создание сценических приемов и на выработку системы сценических образов, которые вооружили бы театр мощными выразительными средствами, раскрывающими героическое строительство нового, социалистического строя жизни.

1930

## Историческая роль театра Мейерхольда К десятилетию[[180]](#endnote-167)

Десять лет тому назад, на празднествах третьей годовщины Октябрьской революции, в годы гражданской войны, когда Красная Армия стояла под подступами к белому Крыму, со сцены вновь открывшегося Театра РСФСР I среди действия «Зорь» Верхарна было прочитано известие о взятии Перекопа[[181]](#endnote-168). Демонстрация красных моряков перебрасывалась из зрительного зала на театральные подмостки, и настоящие знамена сливались с театральными, в то время как оркестр воинской части присоединялся к музыкантам театра. Пафос классовой борьбы, пролетарская революция, политическая демонстрация, тысячи прокламаций вторглись в авторский текст, в спектакль, в «храм искусства». Лозунги «Театрального Октября»[[182]](#endnote-169), воплощенные в действие, возвестили о нарождении нового революционного театра, отбрасывавшего в прошлое «искусство для искусства» и смело утверждавшего торжество политически актуального, борющегося на стороне пролетариата, агитационно-действенного художественного творчества.

С тех пор прошло десять лет. Театр РСФСР I превратился в Театр им<ени Вс.> Мейерхольда[[183]](#endnote-170), стал государственным, исколесил на гастролях обширную территорию Советского Союза и только что вернулся из заграничной поездки, впервые продемонстрировав Западу свои достижения, воспринятые как «достижения всего европейского театра последних лет» (Г. Йеринг)[[184]](#endnote-171).

{114} Но, несмотря на мировую известность, театр Мейерхольда не стал «общепризнанным», не обволокся пеленой академизма, не вышел за границы горячих споров и дискуссий. Противоречивые суждения и оценки готовы и сейчас, так же как в дни «РСФСР I», столкнуться при любом упоминании о неизменно развивающемся в борьбе противоречий ТИМе и его руководстве. Поэтому естественно, что вопрос об исторической роли театра Мейерхольда не может быть раскрыт догматически, по ту сторону споров, вне связи с задачами сегодняшнего дня, а только в освещении боевых проблем реконструктивного периода.

Агитационно-пропагандистская позиция, занятая Мейерхольдом десять лет назад и вдохновлявшая такие спектакли, как «Зори», «Мистерия-буфф», «Земля дыбом»[[185]](#endnote-172), не может считаться отошедшей в прошлое. Обострение классовой борьбы на третьем году пятилетки сохраняет за лозунгами «Театрального Октября» их актуальность. Политически действенный театр, насыщенный боевой публицистикой, злободневный и быстро откликающийся на запросы социалистического строительства, необходим сейчас так же, как десять лет тому назад необходимо было извещать о победах Красной Армии на фронте гражданской войны и поднимать средствами театра боевое настроение борющихся масс. Значение работы, проведенной ТИМом в этом направлении, огромное. ТИМ пробил брешь в стене аполитичного академического театра и показал с увлекательной убедительностью широкие возможности агитационно-плакатного театра, способность его к мощным, социально-политическим обобщениям и неизбежность выхода из сферы интимно-психологического искусства буржуазной сцены на простор новой тематики классовых боев.

Если в последующее время мы видим появление на сцене Малого театра «Любови Яровой», в Театре имени Евг. Вахтангова — «Разлома», во МХАТе — «Бронепоезда», в б. Александринском театре — серии советских революционных пьес[[186]](#endnote-173), то несомненно, что в происшедших сдвигах, обусловленных завоеваниями пролетарской революции, имеется и толчок со стороны ТИМа, впервые указавшего работникам профессиональной сцены пути преодоления застывших театральных традиций. В плане внедрения в среду театральных работников новой идеологии революционного театра заслуги ТИМа не могут быть недооценены.

С этой ведущей ролью ТИМа неразрывно связана его творческая роль в области создания агитационно-плакатного театра, находящего свое соответствие в литературе, в творчестве В. Маяковского, с деятельностью которого скрепляется работа ТИМа в начале и в конце истекшего десятилетия[[187]](#endnote-174). В борьбе за этот театр было сломано немало копий и вместе с тем была проведена громадная экспериментальная работа, затронувшая и перестроившая все области театрального искусства, переработавшая самые разнообразные традиции сценического мастерства, как западноевропейского, так и восточных театров. Сюда относятся неустанные поиски новых выразительных средств театра, все те изобретения и нововведения, которыми так богата десятилетняя история ТИМа. Отсюда, как из {115} громадной творческой лаборатории революционного театра, черпали почти все наши театры, отсюда же шло влияние и на передовые сцены Европы и Америки.

В свете наших дней отчетливее обрисовывается значение экспериментаторства ТИМа, столь часто и горячо оспаривавшееся в процессе его развития. Политизация театра и устремленность к агитационно-плакатному сценическому стилю требовали решительной ломки старых форм и замены их новыми. В области актерской игры необходимо было противопоставить интимному самоуглубленному психологизму МХАТа, сковывавшему тело и движения актера, новую систему физкультурной тренировки исполнителя. ТИМ вскрыл ее в различных вариантах — от «Великодушного рогоносца» до «Леса», от «Д. Е.» до «Клопа» и т. д. И если поставить вопрос о ценности «биомеханики» ТИМа на сегодняшний день, то не приходится говорить об одном только историческом ее значении. В «историю» отошли только крайности, оголенный культ актера-акробата, неоправданное «кувыркание, как таковое». Но сейчас нет театральной школы, где бы не уделялось самое серьезное внимание дифференцированной физкультурной тренировке актера, ставшей элементарной грамотой любого исполнительства. А это значит, что биомеханика как система победила навыки дореволюционного театра, героем которого являлся актер-неврастеник, на тысячу ладов варьировавший свое упадочное нытье. Ему на смену ТИМ выдвинул актера, «здорового духом и телом», и этих позиций не приходится сдавать и сегодня, сколь бы ни осложнялись задачи театра показом «живого человека»[[188]](#endnote-175).

Расширив средства актерской выразительности через раскрепощение телодвижений, ТИМ нашел основу для новой театральной речи. Он широко развернул немую игру — пантомиму как специфически театральный язык, своей особой пантомимической строчкой передающую самостоятельную мысль творческого театра. В этом пункте скрещиваются, неразрывно сплетаясь, все нити сложной ткани режиссерского построения спектакля, той оркестровой разработки театрального действия, которая отмечает характерными чертами постановки ТИМа. Неизменно опираясь на творчество актера как на главную основу театрального искусства, ТИМ создает для исполнителя совершенно новые условия работы на сценической площадке, объявляет непримиримую войну декоративной живописи и писаным декорациям старой сцены — коробки, выбрасывает «тряпки» и устанавливает конструктивные, объемные станки, платформы, лесенки, скаты, обыгрываемые «театральные приборы», новую систему «вещественного оформления спектакля», скрепленную с биомеханической системой актерского телодвижения и помогающую актеру развивать игру-пантомиму. Формальная революция доводится в годы «беспредметного конструктивизма» до своих крайних пределов, упирается в стык непримиримых противоречий.

Одновременно в репертуаре ТИМа числятся столь контрастные постановки, как «Великодушный рогоносец» (1922) и «Земля дыбом» (1923).

{116} В первой — отход от революционной тематики, максимальное утверждение театра, как такового, энтузиазм «театральных приборов-станков», чисто сценического костюма — «прозодежды», немой актерской пантомимы (Эстрюго — Зайчиков)[[189]](#endnote-176).

В другой — пафос социальной революции, отрицание театра и стремление выйти на улицу, на площадь, под открытое небо, вместе со всеми не театральными, а настоящими вещами, мотоциклами, пулеметами Красной Армии и жатвенными машинами.

Столкновение указанных противоречий не случайно. Оно обусловлено всем существом переходной эпохи, поставившей перед профессионально-художественной и технической интеллигенцией необходимость сделать выбор: за или против пролетариата, идти ли вместе с ним или в стороне от него и, следовательно, в конечном счете против него. ТИМ смело переходит свой рубикон и решительно говорит: «За». Отсюда пафос революции в «Земле дыбом», а позднее в «Рычи, Китай!» и далее к «Командарму 2» и «Выстрелу»[[190]](#endnote-177), то есть к репертуару настоящего времени. Но свое «за» театр говорит как живой организм, выросший в конкретных исторических условиях, унаследовавший мастерство старого и старинно-дореволюционного театра и прежде всего условно-эстетического, интеллигентского театра, в свое время отклонившегося от МХТ. Отсюда другая линия репертуара ТИМа, тянущаяся от «Великодушного рогоносца» к «Бубусу» и находящая свое высшее завершение в «Ревизоре». Эти две линии скрещиваются, переплетаются, борются друг с другом. Первая стремится преодолеть и изжить вторую, упорно сопротивляющуюся, для того чтобы в решительный момент признать себя побежденной.

История этой борьбы — есть история ТИМа, еще никем не очерченная и не изложенная на печатных страницах. Но без учета ее не понять подлинного лица ТИМа. Не понять и исторической роли его как революционного театра, подготавливающего приход нового пролетарского искусства.

Громадное значение имела работа ТИМа над классиками в плане их осовременивания и сближения с новыми точками зрения, выявившимися за годы революции.

На первом месте здесь стоит спектакль «Лес», вызвавший целую бурю негодования со стороны сторонников неприкосновенности академических традиций. Обличение помещичьего, барского уклада, данное в ударно-площадной, балаганной форме (Аркашка — Ильинский), поэтизирование народнических тенденций (Аксюша — З. Райх), показ разложения дворянской среды в экспрессионистски подчеркнутой сцене разгула в финале спектакля и целый ряд других наслоений богатого деталями спектакля создавали в целом боевой ответ на вопрос о переработке классического наследия и давали отпор реакционным попыткам истолкования лозунга «назад к Островскому» как возврата на дореволюционные позиции театра.

Но переход от «Земли дыбом» к «Лесу», к интерпретации классиков знаменовал и отступление от современной тематики и отказ от вывода театра на улицу. Тема отмирающего, погибающего мира, {117} образы разложения и гибели, упадка и гниения начинают все больше интересовать театр. В финале «Леса» гибнет дворянский мир, в «Д. Е.» гибнет вся Европа, опустошенная «электроснарядами» американских трестов, в «Бубусе» погибает испуганная пролетарской революцией буржуазия, в «Мандате» — мелкое мещанство, сброшенное за борт наступлением рабочего класса. Эти образы находят свое завершение в трактовке «Ревизора», где с исключительным мастерством и во всеоружии утонченной театральной техники и оркестровой композиции спектакля вскрывается превращение старого феодально-чиновничьего общества в зловещий мир кукол немой картины финала. Русский экспрессионизм предстает здесь во всем своем своеобразии, с громадной силой эмоциональной заразительности, но в то же время преисполненный тенденций, подлежащих преодолению.

Это преодоление начинается уже в «Горе уму», где из разлагающегося мира дворянской знати вырастает фигура одинокого революционера-декабриста Чацкого-Грибоедова, обвеянная еще меланхолией, но уже творческая, отряхивающая прах погибшего своего класса, переходящая из него в революционный лагерь. Глубокий кризис пережит. Все отходные погибающему миру спеты. Теперь можно снова сомкнуться с сегодняшним днем, заглянуть радостным взглядом в ближайшее и далекое будущее.

«Рычи, Китай!» (постановка В. Федорова) уже переключает найденные в «Бубусе» приемы музыкального построения спектакля на раскрытие новых методов показа угнетенных народностей Востока и их борьбы с империалистами. Но образ повесившегося боя еще звучит на экспрессионистский лад. Затем следуют «утопические» спектакли — «Клоп» и «Баня» Маяковского, весело и шумно обличающие мещанство и бюрократизм наших дней. Вновь создаются театральные агитплакаты с бодро звучащими призывами к самокритике в обществе будущего, с фантастикой, не отрывающейся от советской действительности. Классическая комедия в стихах, комедия грибоедовского склада оживает к новой жизни в «Выстреле» Безыменского, знаменуя окончание реставрации классиков и переход к живой творческой учебе у них. Трагедия в стихах находит свою монументальную разработку в «Командарме 2» Сельвинского, причем ТИМ твердой рукой выправляет данную автором переоценку роли интеллигенции в пролетарской революции и выдвигает в герои вместо Оконного массу партизан и их вождя Чуба.

Громадное формальное мастерство, развитое на протяжении десятилетней работы ТИМа, входит, таким образом, снова в русло революционного театра, и укрепленное достижениями, перекликается в наши дни с боевыми лозунгами «Театрального Октября», выброшенными десять лет назад Театром РСФСР I. Теперь мы ждем, что ТИМ столь же пламенно подкрепит своим мастерством успехи социалистической стройки, как он оповещал в дни гражданской войны о взятии красными войсками Перекопа. Его историческая роль будет тогда выполнена до конца.

1931

## **{****118}** «Маскарад» Мейерхольда — Головина[[191]](#endnote-178)

«Маскарад» Мейерхольда — Головина, включенный в юбилейные спектакли б. Александринского театра[[192]](#endnote-179), может рассматриваться как некий обобщающий итог дореволюционных художественных исканий той части интеллигенции, которая связывала свое творчество с раскрытием идей символизма, модернизма, декаданса, импрессионизма, то есть течений, характеризующих буржуазное искусство эпохи империализма накануне мировой войны[[193]](#endnote-180).

Для того чтобы раскрыть социально-художественную основу, на которой вырастает «Маскарад» в феврале 1917 года, потребовалось бы очертить весь путь, пройденный буржуазным театром за годы реакции, наступившей после революции 1905 года в царской России, и вместе с тем учесть многочисленные связи, скрепляющие эволюцию русского буржуазного театра этих лет с судьбами европейского искусства загнивающего капитализма. Это тема для особого монографического исследования, выполнение которого имело бы, бесспорно, актуальное значение, поскольку оно освещало бы творческий метод целого поколения театральных мастеров накануне 1917 года и показывало бы различие их дальнейшего развития: с одной стороны, в капиталистическом Западе, с другой — в Советском Союзе.

Ведь если Мейерхольд может смотреть на «Маскарад» 1917 года как на часть своего прошлого, преодолеваемого в последующей деятельности режиссера-революционера, восстающего против эстетических принципов, определяющих «Маскарад», то для мастеров западного театра, в свое время вдохновлявших Мейерхольда (Г. Крэг, Макс Рейнгардт и др.), творческие предпосылки изменились только в обратную сторону углубления реакционных мистико-символистских и эстетски-формалистских тенденций разлагающейся буржуазной культуры. Кто знаком с капиталистическим театром, тот может подтвердить, что в настоящее время большинство буржуазных новаторов и реформаторов театра на Западе и в Америке питаются лишь жалкими отблесками и поблекшими отголосками той эстетики театра, которая легла в основу «Маскарада».

С другой стороны, было бы важно осветить, как преодоление творческого метода «Маскарада» новым идейным содержанием, принесенным в искусство Октябрьской революцией, подняло социально-художественное, общественно-политическое значение наших театров, возводя их на высший идейный уровень. Нельзя было бы обойти при этом и тот факт, что это преодоление идеалистической концепции театра шло неравномерно, с отступлениями и что в творчестве послереволюционных лет у самого Мейерхольда уже намечались рецидивы к «Маскараду» (наиболее ярко в трактовке «Ревизора»)[[194]](#endnote-181).

«Маскарад» Мейерхольда — Головина действительно являлся крупным и значительным явлением в окружении той рутины, которая господствовала в б. Александринке в предреволюционные годы. Была ли эта рутина, которую склонны отрицать критики, отвергающие {119} «Маскарад» Мейерхольда и объявляющие эту рутину «легендой», пущенной «не без содействия учеников Мейерхольда»? Безусловно была. Игнорировать ее — значит искажать историю театра, в котором в предреволюционные годы господствовало засилие обывательски-мещанского репертуара Рышкова, Щепкиной-Куперник, Невежина, Колышко, Барятинского и т. п. Полное отсутствие сколько-либо серьезной режиссерской работы, падение декоративного мастерства, провал «Чайки» Чехова, провинциальность консервативного академизма — все это было, и обо всем этом достаточно убедительно напоминали статьи и речи, появившиеся в связи с «празднованием» юбилея. Никакой «легенды» здесь нет.

Появление «Маскарада» на сцене б. Александринского театра означало внедрение в этот театр принципов серьезной режиссерской проработки спектакля. Оно подтягивало отставший академический театр к достижениям режиссуры, имевшимся на Западе у мейнингенцев и М. Рейнгардта, у нас — в Московском Художественном театре, в «Свободном театре» Марджанова, в Камерном театре Таирова и т. д. «Маскарад» обогащал б. Александринку опытом самого Мейерхольда как вождя режиссуры «условного» театра и через искусство Головина поднимал на огромную высоту декоративное оформление спектакля, забытое и заброшенное в натуралистических «павильонах» салонно-мещанского репертуара. Культура слова и стиха, техника актерской речи, ее ритмическое построение в связи с введенной музыкой Глазунова и в согласовании со стильным декоративным оформлением Головина — все это вместе взятое выдвигало «Маскарад» Мейерхольда как внутреннее-цельное, углубленное истолкование высокого классического репертуара. «Маскарад» означал борьбу с «рутиной», борьбу со снижением возможностей и средств театрального искусства, с той художественной беспринципностью, которая подтачивала десятилетиями театр, руководимый царскими бюрократами-чиновниками.

Но, подчеркивая значение режиссерского мастерства, заложенного в «Маскараде» Мейерхольда, защищая этот спектакль от недооценки, необходимо не менее решительно бороться с тенденциями, пытающимися использовать «Маскарад» для возвращения к высотам чистого искусства. Необходимо помнить, что мастерское, законченное, цельное истолкование классики, данное в «Маскараде», является ограниченным тем кругом идей, которые имели свое распространение в кругу символизма и эстетизма предреволюционных лет. Борясь с рутиной, с обывательщиной, с салонностью репертуара Рышкова и Невежина, «Маскарад» противопоставлял упрощенному бытовизму эпигонов рафинированную изысканность, утонченный эстетизм и мистико-символическую направленность модернизованного, рантьерского искусства, овладевшего в годы царской реакции значительными участками и литературы, и музыки, и театра.

Истолкование лермонтовского «демонического романтизма» скреплялось с идеалистической эстетикой символистов и шло по линии выдвижения на первый план жутких, таинственных сил «судьбы», {120} властвующей над Арбениным через посредство мистически подчеркнутого Неизвестного и его сообщников (Шприх и Казарин). Драма Лермонтова воспринималась как насыщенная «демонизмом», рассматривалась сквозь призму мистического испанского театра XVII века, служила средством сценического воплощения того реализма, о котором Мейерхольд в 1908 году писал, что он, не избегая быта, преодолевает его, «так как ищет только символа вещи и ее мистической сущности»[[195]](#endnote-182).

В такого рода философской концепции спектакля проявлялось глубочайшее разочарование художника предреволюционных лет, в годы реакции считавшего (вместе с Андреем Белым), что «искусство не в состоянии передать полноту действительности», что оно неспособно «справиться с действительностью во всей ее полноте»[[196]](#endnote-183). Философия гибнущего класса буржуазии определяла эстетическую концепцию театра, нашедшую свое выражение в «Маскараде» 1917 года, и накладывала печать обреченности на весь спектакль, закрепляясь в образе безумного Арбенина, смеющегося беспросветным смехом сумасшедшего в финале постановки. Все искания новых форм театра не могли указать выхода из идейного тупика, к которому пришла буржуазная культура в эпоху империализма, в годы империалистической мировой бойни. Об этом говорит своими художественными образами «Маскарад» Мейерхольда — Головина, напоминая о глубочайшем идейном кризисе, сковывавшем буржуазный театр в канун Октября.

Выход из кризиса был дан пролетарской революцией, успехами социалистического строительства СССР, новым идейным содержанием искусства строящего социализм революционного рабочего класса. Мировоззрение пролетариата, переделывающего мир, охватывает действительность во всей ее полноте. Идеалистическая концепция театра опрокидывается революционной диалектикой марксистско-ленинского творческого метода, и с этих диалектических позиций должно вестись критическое освоение и переработка того культурного наследия и того мастерства, которые даны нам в «Маскараде».

Но, указывая на необходимость критического подхода к «Маскараду», мы вправе требовать от театра, чтобы он бережно относился к имеющемуся у него наследию. Между тем показ «Маскарада» на юбилейных торжествах во многом не удовлетворял этим требованиям. Роль Нины в исполнении Вольф-Израэль, роль Звездича в трактовке Романова, целый ряд искажений и отступлений в читке стиха, утрата прежних ритмов и общей слаженности спектакля (к сожалению, не прокорректированного Мейерхольдом для юбилейных торжеств) — все это ослабляло впечатление от произведения театрального искусства, являющегося крупным историческим памятником театрального прошлого.

1932

## **{****121}** Классики на советской сцене[[197]](#endnote-184)

За пятнадцать лет развития советского театра классики заняли прочное место в репертуаре советской сцены. Прежде всего необходимо отметить количественный рост. Место, отводимое советским театром произведениям классической драматургии, никак не может идти в сравнение с положением, которое классики занимали на дореволюционной сцене. До революции стоило огромного труда добиться постановки классической пьесы. На это тратились силы передовых театральных деятелей, но сплошь и рядом безрезультатно. Классической пьесе нужно было вытеснять какую-либо ходкую, развлекательную «доходную» пьесу из репертуара, чтобы появиться перед зрителем. Иметь возможность играть в высокой драме — об этом сплошь и рядом только мечтали лучшие артисты дореволюционного театра как у нас, так и на Западе. Советская власть в корне изменила это положение. Раскрывая сокровища мирового искусства широчайшим слоям массового зрителя, художественная политика Советской власти отвела классическому репертуару видное и почетное место. Создались совершенно новые условия для жизни классиков на сцене, выработались новые кадры артистов, появились различные режиссерские способы истолкования сложнейших творений мировой драматургии. За пятнадцать лет накоплен огромный опыт в этой отрасли театральной работы, который заслуживает специального исследования.

Но не только количественные различия имели и имеют место. Громадный рост интереса к классике был вызван глубокими причинами, коренящимися в самом существе культурной революции. До Октября классики на сцене буржуазного театра служили сплошь и рядом средством отвлечения внимания масс от социальных противоречий, являясь для художественной интеллигенции способом бегства от действительности, уходом на «горные вершины» чистого искусства. После Октября классики стали насущной потребностью, неотъемлемой частью культурной революции, строящей новую социалистическую культуру на основе критического освоения всех запасов человеческого знания. На различных этапах культурной революции роль классиков в нашем театре видоизменялась в зависимости от конкретных задач данного политического момента, но основное отношение к ним, определяемое учением Ленина о строительстве социалистической культуры, оставалось неизменным.

Глубоко характерно, что уже в первые годы после Октября, еще в период гражданской войны, классики входят в жизнь советского театра как мощный культурный фактор. Показательным является в этом отношении организация новых театров, специально посвященных классическому репертуару. Таковыми явились в Ленинграде «Театр Трагедии» Ю. М. Юрьева (1918 год) с постановками «Царя Эдипа» и «Макбета», а затем организация Большого драматического театра как театра высокой романтической драмы и трагедии с репертуаром Шиллера и Шекспира. Статистический подсчет, проведенный для московских театров периода {122} гражданской войны (см. «Театры Москвы», изд. ГАХН)[[198]](#endnote-185), показывает наглядно, как быстро и решительно классики вытеснили в эту пору со сцены молодых советских театров прежде господствовавший репертуар пошлого, низкого качества. Совершенно неправильно было бы объяснять подобное вхождение классиков на советскую сцену в годы военного коммунизма одним лишь отсутствием нового современного советского репертуара.

Это был шаг, продиктованный тем обстоятельством, что в советской стране культурное наследство прошлого превратилось из достояния привилегированных в достояние широких народных масс, для которых учеба у классиков являлась необходимым средством строительства социалистической культуры. Но в эту же пору находились люди, которые не понимали всего значения начатого строительства и искажали его методы. Здесь можно напомнить о футуристах, покрывавших «сплошным долоем» все старое искусство, должно вспомнить и о богдановских пролеткультовских теориях, отрицавших необходимость освоения классического наследия, боровшихся принципиально с профессиональным искусством старого театра. Угрожала опасность искажения правильного отношения к классикам и с другой стороны — со стороны культурнических позиций меньшевизма, стоявшего на позициях Каутского, который учил, что пролетариат может быть только потребителем, но не творцом художественных ценностей, и тем самым закреплял пленение пролетариата буржуазной (1920 год) культурой. Письмо ЦК партии о пролеткультах решительно борется как с нигилистическими отрицателями классического наследия, так и с троцкистскими тенденциями, недооценивающими творческую, созидательную роль революционного пролетариата.

На следующем, восстановительном периоде Октябрьской революции, когда в театрах появляется ранняя попутническая и пролетарская драматургия, отражающая революционные сдвиги, происходящие в Стране Советов, восстанавливающей хозяйство после победы над интервентами, положение классического репертуара в советском театре несколько меняется. Усиление новобуржуазных тенденций в годы нэпа приводит к попыткам использовать классику как средство борьбы с проникновением на сцену пролетарской идеологии. Лозунг Луначарского «назад к Островскому»[[199]](#endnote-186) истолковывается в консервативных театрах как возврат к дореволюционным позициям, как отстаивание якобы «вечных», незыблемых традиций аполитичного театрального мастерства. Молодой советской драматургии приходится отвоевывать себе шаг за шагом ведущее положение в театрах, в которых под видом борьбы за качество, за высокое мастерство нередко скрывается нежелание и неумение художественно отражать заново складывающуюся жизнь Советского Союза. В этот период мы наблюдаем, как переход на советскую тематику сопровождается глубокой внутренней перестройкой старых театральных организмов. Эта перестройка ведет к повышению их идейно-политического и художественного качества, но порой мы видим, что она сопровождается и односторонним забвением классиков. Так, {123} например, Большой драматический театр, в годы гражданской войны почти исключительно работавший над классикой, перестает ставить пьесы классического репертуара, как только он вступает на путь овладения советской драматургией. Ряд неудач в постановке классиков сопровождает и процесс перестройки б. Александринского театра, обогащающего свою сцену постановками революционных современных пьес. Если на данном этапе это можно рассматривать еще как болезнь роста, то задержка на этих недооценивающих классику позициях вызывает оправданное беспокойство.

В том же восстановительном периоде выросло и совершенно новое явление в советском театре, именно «осовременивание классиков». Целый ряд ярких и смелых постановок Мейерхольда («Доходное место», «Лес») показал образцы живого использования классиков для современности. Традиционный, чисто иллюстративный подход к классическому произведению уступил здесь место творческой интерпретации режиссера, перестраивавшего актерские образы, раскрывавшего новые, ранее совершенно незамечаемые богатства, скрытые в классическом наследии. Последующие постановки Мейерхольда («Ревизор», «Горе от ума») особенно ярко показали творческие возможности углубленной режиссерской работы, опрокидывающей десятилетиями накопившиеся штампы в истолковании классических ролей и предлагающей новое, философски обобщенное чтение классического текста. Бурные споры, возникающие вокруг этих постановок, достаточно известны. Театроведческая дискуссия показала, как неправы были апологеты (к ним принадлежал и автор этих строк), односторонне восхвалявшие мейерхольдовского «Ревизора» без учета его ошибок. Но в то же время дискуссия вскрыла глубокую ошибочность столь же одностороннего и огульного отрицания достижений Мейерхольда в области истолкования классиков[[200]](#endnote-187). Нет сомнений, что этими постановками при всей их дискуссионности советский театр поднимался на новую ступень мастерства, раскрывал новые силы театрального искусства на материале классического репертуара. В итоге проделанных опытов вставала во весь рост проблема правильного диалектического подхода к классикам, одинаково свободного как от механистической трактовки культурного наследия, так и от пассивного преклонения перед якобы незыблемой традицией отгораживающегося от современности академизма.

Перед разрешением этой крайне серьезной проблемы правильного истолкования классиков на сцене стоят наши театры в третий, реконструктивный период Октябрьской революции. Теперь уже нет речи о том, что классика в советском театре как-либо затормозит разработку советской революционной тематики. Советский репертуар вошел органически в жизнь наших театров, нашедших путем перестройки творческого метода свое ответственное место в социалистическом строительстве. Постановка «Страха» в Театре Госдрамы красноречиво иллюстрирует происшедшие сдвиги[[201]](#endnote-188). В настоящее время советская пьеса имеется в каждом театре, круг тем советской драматургии расширился, театры ежедневно общаются с массой {124} рабочего зрителя, раскрывая перед ней художественное истолкование близкой и волнующей действительности социалистической стройки. При таком положении приходится, скорее, предостерегать против недооценки классиков, против различных форм упрощенческого подхода к ним, против попыток обойти молчанием проблему классического репертуара. Работа ленинградских крупных театров внушает в этом отношении известные опасения. Большой драматический театр удерживает в своем репертуаре свои ранние, от эпохи гражданской войны сохранившиеся постановки («Дон Карлос» и «Слуга двух господ»)[[202]](#endnote-189), но уже много лет он не ведет новой работы над классиками. Этот прорыв необходимо ликвидировать. Театр Госдрамы показал на юбилейных торжествах «Горе от ума», но далеко не убедил своим истолкованием классической комедии Грибоедова[[203]](#endnote-190). А предшествующая постановка «Тартюфа», при всей изобретательности постановщиков, не удержалась от скатывания далеко в сторону от подлинного богатства классической сатиры Мольера. Интересные постановки классиков приходится видеть в маленьких театрах, и недавняя работа над «Отелло» Шекспира в «Молодом театре», проведенная С. Э. Радловым[[204]](#endnote-191), свидетельствует о том, что при умелом подходе можно добиться ценных результатов даже на крошечной сцене, располагая составом совсем молодых актеров. Но всего этого мало для такого крупного культурного центра, каким является Ленинград. Поэтому забота о классиках должна занять внимание наших театров в гораздо большей мере, чем то имеет место сейчас.

Что требуется от театра при работе над классиком в настоящее время? Высокое мастерство и правильная идеологическая установка. А это означает, в первую очередь, учет того опыта, который в данной области накоплен советским театром за пятнадцать лет, и правильную его расшифровку. Здесь встают на пути две опасности. Одна кроется в недоверии к новой аудитории советского театра: как бы ей не показалось скучным исполнение классика в «высоких тонах»! Отсюда делается ставка на «развлекательность» классического спектакля, на формальное изобретательство веселых трюков (например, «Тартюф» в Госдраме), граничащих с «мюзикхоллизацией» театра и ведущих к снижению идейной его насыщенности. Правильная установка на веселый и жизнерадостный спектакль тем самым искажается. Допустим, что для Госдрамы это увлечение «мюзикхоллизацией» уже пройденный этап. В «Горе от ума» нет уже этого нарочитого изобретательства во что бы то ни стало. Но все же забота о развлечении зрителя легкими штрихами, эпизодами, балами и танцами за счет выявления обличительного содержания гневной комедии Грибоедова тяготеет над спектаклем. Несомненно, что подобная преувеличенная «развлекательность» свидетельствует о явной недооценке серьезности культурных запросов массовой аудитории, громадного роста культуры массового зрителя. Другая опасность — в недоверии к самому классику, который истолковывается. Размах Шекспира кажется слишком громадным, и его пытаются «укротить», предлагая, в общем, в безусловно свежем спектакле {125} «Отелло» (в «Молодом театре»), снижение ролей (например, роли Яго) путем трактовки их в плане буржуазно-реалистической драмы. Другой пример — в постановке «Мейстерзингеров»[[205]](#endnote-192), где авторы спектакля также не доверились классическому тексту, а заменили его новым, очень интересным, но, как оказалось (когда уже было поздно), расходящимся с музыкой. В этом сказываются следы механистического подхода к трактовке классиков, остатки болезней попутнического театра предшествующего периода, когда куски современной жизни механически втискивались в классическое тело с добрыми намерениями усилить агитационность спектакля, но путем разрушения основной художественной ткани. Преодоление подобных ошибок становится на очередь в настоящий момент, когда классике отводится громадная роль в проведении борьбы за качество и высокое мастерство советского спектакля.

1932

## «Дон Жуан» Мейерхольда[[206]](#endnote-193)

Возобновление «Дон Жуана» Мейерхольда — Головина на сцене Ленинградского театра Госдрамы представляет интерес во многих отношениях[[207]](#endnote-194). Прежде всего, исправляется ошибка, допущенная при праздновании столетнего юбилея театра, когда возобновление «Маскарада» было проведено без участия Мейерхольда, что привело к неполноценному показу некогда стройного спектакля. На этот раз Мейерхольд сам провел серию репетиций «Дон Жуана», и его работа внутри театра превратилась в показательный урок режиссуры, привлекший к себе внимание ленинградского режиссерского молодняка и внесший оживление в актерскую среду. В борьбе за повышение качества ленинградской театральной культуры такого рода участие крупных мастеров советской сцены, работающих преимущественно в Москве, имеет принципиальное значение. Повторение подобного опыта является крайне желательным.

В то же время возобновление «Дон Жуана» открывает для нашего зрителя и для наших молодых начинающих театральных работников значительную страницу из истории русского театра, живой кусок театрального культурного наследия, хотя и недавнего прошлого.

Мы имеем возможность в любой момент перечитать драмы Чехова или Метерлинка, стихи Блока или Брюсова, но соответствующий образец театрального искусства ускользает от нас во времени, и никакие книги по истории театра не могут восстановить нам полностью сложную ткань большого спектакля. А ведь театру, так же как и литературе, необходимо осознание пройденных исторических путей, их критическое освоение, знание истоков современных театральных течений. В этом отношении возобновленный «Дон Жуан» дает богатейший материал. Можно только пожалеть, что Театр Госдрамы не учел этого обстоятельства и выпустил спектакль без комментариев, {126} не позаботился о работе со зрителем вокруг постановки, не устроил специальной выставки, не издал брошюры.

«Дон Жуан» Мейерхольды — Головина был поставлен впервые 22 года назад (9 ноября 1910 года). В спектакле кроются истоки творчества целой группы ленинградской режиссуры, в свое время начинавшей свою театральную деятельность под руководством Мейерхольда (В. Н. Соловьев, С. Э. Радлов, К. К. Тверской и др.)[[208]](#endnote-195).

«Турандот» Вахтангова с ее итальянскими масками, пантомимами, импровизацией, игровой «театральностью» восходит к тому же «театральному традиционализму»[[209]](#endnote-196), который был впервые раскрыт в большом спектакле, именно в «Дон Жуане» Мейерхольда.

Мольер в постановке МХТ, в истолковании Федора Комиссаржевского, в постановках А. Бенуа в Большом драматическом театре — все это различные звенья в единой цепи, тянущейся от «Дон Жуана» Мейерхольда (1910 год) и образующей существенную часть русского дореволюционного модернизма и эстетизма на театре, еще обвеянного исканиями претерпевающего свой распад символизма[[210]](#endnote-197).

Возобновленный «Дон Жуан» заостряет наше внимание на значении этого круга театральной культуры прошлого дня советского театра, ставит ребром вопрос об отношении к этому недавнему прошлому с точки зрения задач сегодняшнего этапа построения социалистического театра.

«Дон Жуан» 1910 года предстает перед нами прежде всего как опыт истолкования классики мировой драматургии с позиций «театрального традиционализма», выросшего в годы царской реакции, связанного с бегством части буржуазной интеллигенции от противоречий социальной действительности в область чистого искусства, в сферу эстетизма, созерцательности и пассивного любования веками минувшими.

«Век короля солнца», воссозданный Головиным в роскошных костюмах «Дон Жуана», повествует об этом бегстве достаточно красноречиво, так же как и подтекстовка музыкой Рамо, так же как и множество тонких деталей мизансценирования, ориентирующегося на приемы старинного японского театра и театр масок XVI – XVII веков. В пассивности этого эстетизма, характеризовавшего постановку 1910 года, скрыты наиболее далеко ушедшие от нас, наиболее настойчиво отвергнутые революционным театром стороны данного спектакля. В какой-то мере они перекликались с символистскими исканиями условного театра.

Трактовка центральной фигуры Дон Жуана как «прыгающего, танцующего и кривляющегося ловеласа» (А. Бенуа), как марионетки, на которую Мольер одевает несколько различных масок для того, чтобы свести счеты со своими врагами, вела к затушевыванию глубокого философского замысла классической комедии, ее материалистических, атеистических моментов. Широко развернувшийся зрелищно-игровой элемент — «шутки, приличествующие театру», подчеркнутая «театральность», обособляющаяся в самостоятельную величину, — вел в том же направлении.

{127} Однако нельзя никак утверждать, что обличительный элемент творчества Мольера был вовсе вытравлен из спектакля 1910 года. Нет, он был в спектакле и тогда, но обличительство это было суженное и ограничивалось оно осмеянием гордости и тщеславия, лицемерия и ханжества.

Возобновленный «Дон Жуан» стремится расширить круг обличения и подходит ближе к проблеме раскрытия материалистических элементов комедии Мольера.

В 1932 году Мейерхольд изменяет образ Эльвиры так, что ее призыв «карающего неба» не звучит более, как голос рока, как перекличка с исканиями символистов. Мейерхольд раскрывает Эльвиру как некую декламирующую трагическую актрису и этой подчеркнутой декламационностью снимает с нее весь «ореол святости». Шутки Сганареля во время ее выступления еще более развенчивают зависимость человека от «рока». Такого рода штрихами Мейерхольд придает новую направленность своему спектаклю, не разрушая его прежней ткани. К сожалению, работа над возобновлением не коснулась пересмотра самого текста комедии, так что сохранились прежние купюры, урезывавшие, например, материалистические реплики Дон Жуана, произносимые им при первой встрече со статуей командора. Между тем восстановление подлинного текста Мольера сильно подкрепило бы предложенную Мейерхольдом новую трактовку данной комедии как насквозь атеистической. Мейерхольд очень искусно показал, что в старом спектакле условно-эстетического плана имелись налицо противоречивые элементы, недостаточно выявленные, затушеванные материалистические нотки внутри господствующей идеалистической концепции-спектакля, намеки, которые пролетарская революция вызволила в творчестве Мейерхольда. И это «вызволение» относится не только к творчеству Мейерхольда, но в одинаковой мере и к тем передовым художникам, которые, выйдя из школы Мейерхольда, преодолевая свой «модернизм», прочно вошли в работу советского театра.

Советская сцена широко использовала многие элементы, впервые намеченные в дореволюционной постановке «Дон Жуана». Сюда относится повышенное внимание к актеру как носителю искусства театра, выведение его на просцениум в непосредственную близость к зрителю, развертывание его игры в движении, в танце, в игре с вещами, нарочито подчеркнутом «представлении». Ю. М. Юрьев, исполняющий роль Дон Жуана, ведет спектакль в непрерывном движении, когда он отанцовывает свои реплики, бегает, кружится, выписывает сложные узоры сцены фехтования и т. п. Его роль, отлично им выполняемая, — это программа ранней мейерхольдовской школы актерского мастерства, из которой обильно черпали соседние театры, то подчеркивая «танцующего актера», то выделяя ироническую «театральность» условной актерской «маски» и т. д. Раскрыть, как эти элементы подвергались переработке в революционном театре прежде всего самим Всеволодом Мейерхольдом, значило бы написать целую главу из истории советского сценического искусства.

{128} И здесь Мейерхольд несколькими штрихами помогает зрителю почувствовать дальнейшую судьбу его метода, когда он в возобновленном спектакле перестраивает в последнем акте монолог Дон Жуана с лицемерами, развертывая его с неожиданным переходом от танцевальной грации Дон Жуана к мощно выписанному плакатному обличению, усиливая художественную агитационность образа аристократического распутника-лицемера.

В Сганареле, контрастирующем своим комизмом облик Дон Жуана, заключены уже в зародыше черты Аркашки из «Леса», развенчивающего Несчастливцева. Но и здесь переход от балетной легкости Сганареля к балаганному гротеску Аркашки повествует о глубоких идеологических сдвигах в работе режиссера, протекавших под воздействием революции. В исполнении Сганареля Горин-Горяиновым не хватало, однако, вескости мольеровского комизма, той сильной дозы наивного реализма, которая позволяла Мольеру делать Сганареля проводником атеистической тенденции и орудием борьбы с тартюфством. Не случайно «отцы церкви» проклинали Мольера за то, что он поручил доказательство бытия бога «шуту» Сганарелю, который так запутывается в своих доказательствах, что падает и разбивает себе нос. Перевод на легкий смешок, допускаемый артистом, сильно смягчил краски. Неполным кажется нам выполнение режиссерского замысла и в исполнении Шарлотты и Пьеро (Тиме и Воронов), не давших требуемой легкости и сочности в обрисовке контрастных фигур крестьян.

Но указанные недочеты не умаляют принципиального значения возобновленного «Дон Жуана», историческая значимость которого огромна.

1933

## Декорация и площадка О театральном художнике[[211]](#endnote-198)

Художник в театре — носитель определенного идейно-социального образа. Только в таком плане можем мы рассматривать его творческие задачи в советском театре.

В развитии советского театра за пятнадцать лет мы наблюдаем борьбу за идейную насыщенность работы театрального художника, идущую в двух основных направлениях. Буржуазный театр XX века оставил нам в наследие развитое мастерство художников «Мира искусства». В этом наследии, сложившемся в годы глубокой царской реакции, художник претендовал в театре на «автономию». «Зрелище для глаз» заполняло сцену, лишенную мощных идейных импульсов. Красочность выступала как самодовлеющая ценность. Актер стал «пятном», одним из мазков, налагаемых художником на сцену-картину. Сформировалось понятие «сценической картины», характерное для эстетического, символистского театра, развивающегося под знаком «стилизации» Г. Крэга.

{129} Этому самодовлеющему красочному зрелищу, водворившемуся на сцене, советский театр противопоставил в начальный период своего развития функционально-рационалистические и конструктивистские установки. Упрощенная, оголенная система «площадок», функцию которых в театре принято было сравнивать с «трапецией акробата», вытеснила на время «зрелище для глаз» художника-живописца и водворила на сцене инженера-конструктора «вещественного оформления». Актер перестал быть «пятном» и принялся «работать на станке». В ряде случаев наши передовые театры умели использовать систему биомеханической игры актера на конструктивной «площадке» для целей революционного агитпропагандистского спектакля. Но дальнейшее развитие советского театра показало, что оголенная конструкция, рассматриваемая как нечто подсобное для «работы актера», не в состоянии ответить на многообразные требования, предъявляемые строительством социалистической культуры. Потребовалось органическое, а не механистическое сочетание революционного идейного замысла с поисками новой сценической формы. Стало очевидным, что ориентация на функционализм «эстетики машин», на «делание вещей», на «техницизм» обезличенного западного искусства несовместима с задачами социалистического художника. Проходя через новую полосу исканий, впадая порой в эклектическое скрещение противоположных театральных школ (например, в «живописной конструкции», пытающейся примирить «Мир искусства» с «конструктивистами»), советский театр вступил на путь коренного критического пересмотра накопленного опыта. В настоящее время ясно, что без углубленной проработки наследия прошлых веков, без знакомства с работами крупных мастеров театра на всем протяжении его развития, без охвата марксистской мыслью всего историко-театрального опыта художник советского театра не сможет выполнить грандиозные задачи, которые ставит перед ним пролетарская социалистическая культура.

На помощь художнику приходит новая техника сцены, прежде всего мощная световая аппаратура передвижных источников света, механизация управления которой позволяет ему распоряжаться силой и окраской света по своему усмотрению. Но спрашивается, обеспечивает ли видоизменение техники, взятое само по себе, революционизирование творческого метода театрального художника? Западная буржуазная критика, уделяющая очень много внимания театрально-декорационному искусству (характерно, что большинство книг, написанных на Западе о «новом театре», сводит обсуждение вопросов театра к рассмотрению декоративного оформления), склонна отвечать утвердительно. Она усматривает в театральном новаторстве, не выходящем за пределы сложившейся эстетики театра, революцию театра. Так было во времена Георга Фукса, выступившего двадцать пять лет назад с требованием предоставить сцену художникам-импрессионистам[[212]](#endnote-199), так оно осталось и сейчас, в момент катастрофического распада буржуазного театра.

Для нас это отождествление новаторства с революционизированием сознания художника совершенно неприемлемо. Не отрицая громадного {130} значения экспериментальных работ, в особенности необходимых в области во многом отсталой еще техники сцены, сплошь и рядом лишенной еще необходимого ей современного технического оборудования, мы все же считаем нужным каждый раз проверять, в какой мере технически новые приемы действительно служат для выражения нового и близкого нам содержания.

Думается, что эта работа далеко еще не доведена до конца. Творчеству художника-декоратора мы уделяем еще очень мало внимания.

Между тем материал, доставляемый художественной практикой нашего театра, — громадный, богатый и разнообразный. Появились новые кадры, выросшие в годы революции. Они вступили в работу и в соревнование с прежними признанными мастерами сцены. Происходит специализация художника в театре, ибо музыкальный театр, например, требует иного подхода к декоративному оформлению, чем драматический театр. А внутри музыкального и драматического театров различные жанры спектаклей требуют гибкого видоизменения методики работы.

Для нашей сцены прежде всего характерно, что художник перестает быть простым иллюстратором пьесы или музыкальной партитуры. Оставаясь в пределах своей специфики, он часто выступает как активный соучастник творческого истолкования данного драматургией материала. Ряд художников нашего театра (как, например, Шлепянов, Акимов, Дмитриев и др.) вырастает в режиссеров. Этот процесс не обязателен, но он глубоко показателен для скрытой обычно от зрителя творческой роли художника в становлении спектакля.

В иных случаях мы знаем ценные попытки включения декоративного оформления в самое ядро драматического действия. Для примера можно указать на оформление А. Босулаева к «Матросам из Каттаро» Фр. Вольфа в театрах ВЦСПС и ЛОСПС[[213]](#endnote-200). В особенности во второй, ленинградской редакции художником дана разработка декорации в ее социальной динамике. Стены корабля перед восстанием и после него рисуют плавучую тюрьму: в момент же восстания художник открывает вольную перспективу в глубине, показывает вид на рейд, устанавливает связь восставшего корабля со всей эскадрой, дает измененное ощущение всей обстановки корабля. За истекший ленинградский сезон эта работа А. Босулаева является лучшей в смысле умения «прочесть» пьесу, слиться с замыслом драматурга и режиссера и дать монументальные, динамические, социально осмысленные зрительные образы.

Несколько иначе складывается работа ленинградских художников в области музыкального театра (балет и опера). Громадное мастерство в овладении большим сценическим пространством оперной сцены, в пользовании яркой красочностью, в умении разворачивать «зрелище» (черта, которой мы вовсе не склонны пренебрегать) не находится здесь в соответствии с таким же мастерством проникновения в идейную сущность выполняемого спектакля. Так, например, декоративное истолкование Вагнера на двух ленинградских {131} сценах, предложенное в связи с юбилейными днями Вагнера, не дало вполне удовлетворительных результатов. В лучшей из постановок (в «Мейстерзингерах» в Малом оперном театре, постановка Э. И. Каплана, художник В. В. Дмитриев) реалистические тенденции, свойственные Вагнеру именно в этой музыкальной комедии, оказались затушеванными. К показу старого Нюрнберга художник подошел как к объекту демонстрации красочного колорита на писаны к полотнах, перекликаясь с фантазией Филонова, давая размах субъективно пылкого воображения, но не вдумываясь в противоречивую сущность как изображаемой эпохи (XVI век), так и самого творчества Вагнера. Другой опыт (постановка С. Э. Радловым «Золота Рейна» в ГАТОБе; художник И. Рабинович) пытался опереться на «свето-симфонический горизонт» и использовать механизированную окраску света современной световой аппаратуры[[214]](#endnote-201). Но оказалось, что аппаратура большой оперной сцены слишком кустарна и примитивна, а кроме того, что художник, правильно ища соответствия между музыкой и декорацией на сцене музыкального театра, увлекся произвольно разворачиваемой «феерией» («подводное царство»), снизил монументальность Вагнера до слащавой «красивости» световых эффектов.

Таковы немногие примеры, характеризующие основные течения, борющиеся в нашем театре в области декоративного оформления. Они далеко не исчерпывают богатого разнообразия, которым мы располагаем на сцене советского театра, но они могут служить для иллюстрации, с одной стороны, непреодоленных еще веяний, идущих от идеалистической эстетики дореволюционного театра, с другой, для нарождающихся новых исканий, ставящих во главу угла раскрытие идейного содержания спектакля.

1933

## «Дама с камелиями»[[215]](#endnote-202)

Критика неоднократно указывала на ограниченный круг классических произведений, появляющихся на нашей сцене, и требовала его расширения. Мейерхольд пошел на требуемое расширение и включил в репертуар советского театра пьесу французского драматурга 50‑х годов прошлого столетия — «Даму с камелиями» А. Дюма-сына[[216]](#endnote-203).

Тотчас же последовали резкие возражения: стоило ли ставить драму Дюма, ведь он же не классик, ему не место на советской сцене! Но, рассуждая так, можно прийти к выводу, что вообще нам не удастся расширить число пьес старинного репертуара, показываемых советскому зрителю, что придется неизбежно замкнуться в кругу Шекспира, Мольера, Гоголя и Островского.

Подобные рассуждения обрекают весь так называемый реалистический репертуар буржуазного театра середины XIX века на изъятие из кругозора советского зрителя. Качество пьес современников {132} А. Дюма-сына, драматургов вроде Ожье и Сарду, примерно одинаковое. Классическая страна буржуазии, в XIX веке Франция дала в литературе Стендаля, Бальзака, Флобера, создателей буржуазного реализма. Но в театре той же буржуазии эти крупнейшие мастера слова или отказывались работать, или отвергались буржуазным зрителем, готовившим им скандальные «провалы». То обнажение действительности, которое было возможно в реалистическом романе Бальзака, оказывалось «недопустимым» при перенесении его на подмостки театра. Во Франции XIX века не оказалось конгениального Бальзаку драматурга с подлинно критическим отношением к действительности. Но зато сотни пьес распространялись из Парижа по всей Европе, словно модные товары, выходя из-под пера писателей, примирявших непримиримые противоречия и прикрывавших ложь общественного строя буржуазии.

Но если трудно найти в драматургии Франции XIX века соответствие таланту Бальзака-романиста, то немало имен драматургов можно поставить рядом с автором «Тайн Парижа» Эженом Сю, подобно ему сглаживавших все углы. А. Дюма-сын стоит в числе последних. Он тоже склонен «критически» превращать «мясника в собаку», «могучих сынов природы» — «в моральные существа», как сказал Маркс про Эжена Сю, давая свой незабываемый анализ «Тайн Парижа».

Но, срывая маску с Эжена Сю и показывая в авторе «Тайн Парижа» фальсификатора действительности, сглаживающего все углы, Маркс не отрицал огульно всего его творчества. Он сумел найти среди морализующего сентиментализма Э. Сю ценные куски, показав те места, где Эжен Сю поднялся «над горизонтом своего ограниченного мировоззрения», где «он нанес удар предрассудкам буржуазии» при изображении проститутки Флер де Мари. Маркс подметил, что буржуазному романисту, весьма далеко отстоящему от любимого Марксом Бальзака, удалось показать в образе проститутки «такие качества, которые одни только в состоянии объяснить ее человеческое развитие в условиях бесчеловечного положения» (см. «Святое семейство», глава VIII)[[217]](#footnote-16). Здесь, как нам кажется, дано ценнейшее указание в методологическом плане, расчищающее нам путь к истолкованию французских драматургов XIX века, современников Э. Сю, разделяющих во многом его явные недостатки и скрытые достоинства. И если можно утверждать, что Мейерхольд в своем истолковании «Дамы с камелиями» Дюма-сына хотя бы частично пошел по этому пути, то тем самым станет возможным говорить и о ценности проделанной им работы в плане нахождения метода истолкования на советской сцене «спорного» наследия французской драматургии XIX века. Попробуем же разобраться в том, что дал Мейерхольд в своей последней постановке, в которую он вложил не отрицаемое нашей критикой громадное мастерство, ему присущее.

{133} Прежде всего, следует отметить несомненный факт — спектакль принят нашим массовым зрителем. О том говорит посещаемость спектакля, внимательное слушание его вплоть до конца (наступающего в поздний час), а также многочисленные анкеты, собранные Московско-Нарвским домом культуры. Зритель вносит со своей стороны поправку к суждениям критики, вставшей на путь отрицания спектакля[[218]](#endnote-204). Мне кажется, что этот момент, это восприятие нашего зрителя нельзя игнорировать. Утверждение, что актерская игра в «Даме с камелиями» «не способна в какой бы то ни было степени удовлетворить массового зрителя», — явно не соответствует действительности. Мне кажется, что Мейерхольд прозорливо учел ту поправку, которую наш массовый зритель вносит в восприятие спектакля. Мейерхольд учел, что наш массовый зритель культурно вырос, что во второй пятилетке он сам, зритель, сможет расставить целый ряд социальных акцентов в пьесе, довольствуясь намеками, которые дает ему режиссер. Поэтому Мейерхольд говорит с массовым зрителем на ином театральном языке, чем он обращался к нему в «Лесе» десять лет тому назад. Тогда нужна была резкая плакатная акцентировка, зеленые и рыжие парики, экраны с надписью: «Молится и объегоривает, объегоривает и молится». Сейчас такого рода резкая акцентировка социальных масок, такой удар в лоб, такое подсказывание зрителю обличительных оценок может уступить место иным методам воздействия, гораздо более тонким. Эти тонкости социальной нюансировки будут восприняты нашим зрителем в силу его культурного роста, в силу его готовности и умения подхватить намек режиссера и развить его в надлежащем направлении. Критика же подошла к «Даме с камелиями» с требованием, чтобы Мейерхольд говорил со зрителем на языке «Леса», плакатно, броско обличая по прежнему мейерхольдовскому методу. Но сам автор спектакля, скрывшийся за наименованием «постановщика» (metteur en scène), отказался и от плаката, и от гротеска, то есть от приемов, которыми он часто пользовался на различных этапах своего долгого и богатого театрального развития.

Если раньше Мейерхольда упрекали в механическом методе построения спектакля, если он сам раньше горячо отстаивал гротеск, как неотъемлемое существо «театрализованного театра», то в «Даме с камелиями» он дает реалистический спектакль, раскрывая сценические образы без гротесковой «искаженности природы», а также и без плакатно-публицистического их преувеличения. Но взамен прежнего выразительного языка театра он создает новую систему образов, пользуясь реалистическими опосредствованиями, устремляясь к созданию необычайно простого, бытово и жанрово очерченного облика Маргариты Готье и ее окружения. Подходы к такой трактовке можно было заметить уже в «Списке благодеяний» Ю. Олеши[[219]](#endnote-205). Теперь они раскрываются полнее.

В центре спектакля стоит образ Маргариты Готье — один из первых образов серии пьес о женщине, намеченной театром. Несомненно, что «История женщины», предназначенная к выпуску издательством «Академия», также не минует этого образа. Ведь не обошла {134} же «История молодого человека» образ Ренэ, созданный реакционнейшим писателем — Шатобрианом[[220]](#endnote-206). Для понимания как положения женщины в буржуазном обществе, так и отношения буржуазной литературы XIX века к теме любви образ Маргариты Готье очень показателен. Тема большой страсти и всепоглощающей любви поднимается в мировой драматургии на разных этапах ее развития. Но сравните «Ромео и Джульетту» Шекспира — трактовку любовной темы на заре капиталистического общества — с «Дамой с камелиями», и ярко предстанет различие между двумя этапами развития буржуазной литературы. Сколько оптимизма и бодрости в Джульетте, бесстрашно рвущей вековые феодальные связи, и сколько пессимизма и трагического одиночества в обрисовке любовной темы в тот момент, когда после 1848 года буржуазия начинает выявлять себя как реакционный класс и создает многочисленные образы куртизанок или одиноких женщин «тридцатилетнего» возраста, для которых мечта о счастье и радости оказывается несбыточной. Уродливость социального строя обнажается в этом отказе буржуазной литературы от оптимизма, в этом бессилии отстоять человеческое в бесчеловечном окружении.

Маргарита Готье в трактовке Мейерхольда и в исполнении Зинаиды Райх показывает эти зерна человеческого в бесчеловечном окружении. Устранены черты хищной куртизанки, не подчеркнута более резко «дама полусвета», нет самодовольного наслажденчества. Напротив, выделены все черты человеческого развития Маргариты. Она — жертва буржуазного общества. Положение, в котором она находится, показано не как результат ее свободного выбора, а дано как судьба, которую она не заслужила, от которой она еще надеется спастись. Зинаида Райх играет Маргариту необычайно мягко, с задушевными интонациями, с большим разнообразием варьируя оттенки намеченного образа. Противоречия между в основе здоровой натурой Маргариты и вынужденным ее положением куртизанки показаны в бесчисленных тонких переходах. Это противоречие подчеркивается ритмическими настроениями спектакля, переходами от бравурного веселья к лирической грустной элегии, что помогает артистке рисовать Маргариту в ее порывах к более радостной жизни. Этот образ стоит в контрасте с тем пышным великолепием вещей и нарядов, которые окружают Маргариту, но вместе с тем она и связана как-то с этой показной роскошью. В образе Маргариты, созданном З. Райх, много тепла, доброты, солнечной ясности характера, особенно раскрывающихся в сцене на даче, среди цветов, когда ее натура находит свое свободное проявление, когда временно сбрасывается зависимость от бесчеловечного окружения. Прекрасно проводит артистка сцену объяснения в IV акте, у лестницы, где в мощных мизансценах мелодраматическая ситуация перерастает у Мейерхольда в трагизм. Здесь Маргарита Райх целиком уходит в мысли о любимом человеке, в страх за него, жертвуя собой для спасения любимого от опасности дуэли. И наконец; финальная сцена смерти, собранность в одном чувстве к Арману, взлет подстреленной птицы, — когда Маргарита, широко раскрыв {135} руки, бросается навстречу неожиданно вернувшемуся Арману, отдавая свои последние силы радостям свидания и затем падая в кресло на последнем вздохе. Все, что можно было собрать искреннего и человеческого в образе Маргариты, — собрано Мейерхольдом из драмы (и из романа) Дюма-сына и развернуто Зинаидой Райх в сценическом исполнении, которое стоит на высоком уровне артистического мастерства. Не забудем при этом, что роль, исполняемая З. Райх, самая ответственная, ибо, только почувствовав страдания Маргариты, зритель получает освещение всего бесчеловеческого окружения ее. Если образ Маргариты остается холодным, то в этом спектакле пропадут и те социальные акценты, которые должен расставить зритель, следуя за тонкими критическими штрихами, наложенными режиссурой на остальных действующих лиц. Через Маргариту раскрывается социальный смысл спектакля, и надо признать, что в основном Зинаида Райх хорошо справляется с возложенным на нее ответственным заданием.

Конечно, имеются в ее игре и недочеты. Хотелось бы видеть еще больше богатства ощущений и жажды жизни в сцене на даче, среди цветов. Это дало бы больше красок в обрисовке человечности Маргариты, в отличие от ее прежней жизни. Может быть, не следует с самого начала, уже в первых сценах, настаивать на оттенках усталой разочарованности Маргариты и дать больше агрессивности в ее беседе с Варвилем, больше жизненности в общении со средой, в которой она, как-никак, живет. Оттенки грусти и элегии у Райх богаче, чем оттенки жизнерадостности, показывающие, что положение куртизанки лишь поверхностно затронуло натуру Маргариты. Но в целом следует говорить о большим артистическом росте актрисы, проделавшей долгий путь от Аксюши в «Лесе» к Маргарите в «Даме с камелиями», где дается совершенно иной способ раскрытия образа. Образ женщины с затаенным страданием, который звучит в картинах французских ранних импрессионистов (Мане, Ренуар), переведен здесь на сценический язык театра с большим искусством. Но нет импрессионизма в игре. Напротив, исполнение устремляется к монументальным и четким большим контурам, особенно выразительным в сцене у лестницы (IV акт), хорошо очерченным в сцене беседы с отцом. Здесь снимается традиционный импрессионистский стиль игры (нервозная игра мускулов лица, неврастеничность в движении рук и т. п.) и даются большие очертания пластически выразительного тела.

Человечность образа Маргариты раскрывает нечеловечность хозяев ее жизни. Особенно ярко это впечатление вырастает по отношению к Варвилю (Старковский), обрисованному (в отличие от Дюма) в облике офицера, представителя грубого буржуазного «порядка». Грубость его отчетливо выражена артистом в сцене IV акта, где Варвиль ярко контрастируется на фоне трепещущей за участь Армана Маргариты. Когда другой представитель «власть имущих» приближается к Маргарите, то и здесь контраст сохраняет свою обличительную силу, и Де-Жирей (Кельберер), подсаживающийся на диван к Маргарите, хорошо оттеняется в своем сладострастии, {136} подкрепленном деньгами. Контраст внутреннего мира Маргариты, неизмеримо более богатого и человечного, чем опустошенный мир Варвилей и Де-Жиреев, решает отношение зрителей к этим представителям устоев буржуазного общества. На фоне искренних чувств Маргариты выявлена в Прюданс, обрисовываемая (по роману) как «бывшая женщина на содержании» в прекрасном и ярком исполнении Ремизовой. Когда она врывается в беседу Маргариты и Армана (I акт) с грубовато исполняемой песенкой, то намеченный контраст дается в выразительных театральных средствах. Ясен он и в последнем акте, когда Прюданс выманивает деньги у умирающей Маргариты. В указанных приемах контрастирования Мейерхольд проводит новый способ социальных характеристик, ведя свое обличение бесчеловечного окружения Маргариты в глубоко своеобразном рисунке.

Но этот рисунок не дал решающих результатов в сцене отца Армана и Маргариты. То, что Маргарита уступает настояниям отца и идет на разрыв с Арманом ради его будущего счастья, — это понятно. Она любит Армана и готова пожертвовать собой ради его будущего. Но то, что она откликается на жалобы отца об участи его дочери, — это следовало бы снять, так как это превращается в поддержку буржуазной морали, ценность которой Маргарита хорошо знает по собственному опыту. Здесь Дюма-сын резко фальшивит. Здесь нужно было решительнее менять данную им мотивировку разрыва Маргариты с Арманом. Кроме того, за отцом оставлена фальшивая чувствительность по отношению к Маргарите, что лишило исполнителя (Мичурин) возможности показать подлинный ханжеский облик отца. Здесь обнаруживается недоделанность нового текста драмы, на наш взгляд, весьма значительная. И здесь следовало бы поставить Маргариту выше отца, а не подчинять ее целиком носителю пошлой буржуазной «нравственности».

Если образ француженки хорошо удается Зинаиде Райх, то Арман в исполнении Царева выходит слишком «русифицированным». Но неоспоримое достоинство создаваемого им образа — это снятие черт «первого любовника», показной «красивости» и т. п. особенностей старого театрального «амплуа». Царев — Арман подчиняет свою роль выявлению Маргариты, не притягивает излишнего внимания к себе, не будит особого сочувствия к себе, и это правильно, это в замысле спектакля. Но все же ослаблены отрицательные черты Армана, его эгоизм, его шаткость воззрений. Он показан таким, каким его видит Маргарита, что, однако, необязательно в общем замысле постановки.

Таковы основные черты нового произведения Мейерхольда, заставляющего поглубже всмотреться в способы истолкования драматургии прошлого, намечающего новые возможности ее использования. Имеются непоследовательности в проведении замысла режиссера, но его метод отыскивания и расширения тех моментов, где буржуазный драматург покидает ограниченность своего мировоззрения, заслуживает пристального внимания и глубокого изучения.

1934

## **{****137}** Победа большой актрисы («После бала» Н. Погодина в Театре Революции[[221]](#endnote-207))[[222]](#endnote-208)

Трудно истолковать классическую пьесу по-новому, но еще труднее сыграть новую советскую пьесу так, чтобы образы ее запечатлевались как подходы к той яркости художественного обобщения, которой обладает классическая пьеса. М. И. Бабанова создает в пьесе Ник. Погодина (постановка А. Попова, оформление И. Шлепянова) образ бригадира-колхозницы Маши с таким большим искусством, что хочется говорить об этой ее роли как о большом и значительном достижении советского театра.

Артистка нащупывает элементы будущей большой пьесы о новой женщине, строящей колхоз, да и не только колхоз… Созданное ею кажется нам обладающим более широким значением. Ведь речь идет о раскрытии тех талантов, заключенных в широких народных массах, которые капитализм «мял и давил», но которые освобождает и выводит на творческий простор строящееся социалистическое общество. И на образе колхозницы Маши, деятельного и энергичного бригадира колхозной бригады, строительницы новой жизни, ощущаешь это раскрытие непочатых сил, которым еще предстоит развернуться во весь рост, но которые уже сейчас, на сегодняшний день, заявляют о себе своей новой целеустремленностью, показывая в конкретно осязаемом облике элементы замечательного нового человека, рождающегося в стране социализма.

Н. Погодин, приступая к работе над новой пьесой, собирался писать о «романтической женщине нашего времени». Осуществление замысла и воплощение его на сцене Театра Революции принесло много побочных мотивов в раскрытии избранной темы. Как примирить, например, аляповатость и провинциальный бытовизм, с которым подается в экспозиционной сцене бала фигура распорядителя бала, с тонким лирическим рисунком Маши — Бабановой? Как сочетать случайные и тривиальные фигуры кулаков, пристающих ночью к жене начальника политотдела с разбойничьими требованиями, залезающих в окно ее комнаты, подобно оперным «фра-дьяволам»[[223]](#endnote-209), — с тончайшими красками, с которыми раскрывается романтика нового человека в бригадире Маше — Бабановой? Как много ненужного, лишнего, случайного пришло в пьесу и в постановку на пути осуществления основного замысла о «романтической женщине нашего времени». И тем не менее в пьесе Н. Погодина, среди всего наносного, имеются ценнейшие находки подлинно нового в идейном тематическом плане, а также в плане создания какого-то нового стержня для раскрытия советской женщины театральными средствами, так искусно использованными Бабановой.

Найдя основу своей пьесы, на наш взгляд, очень цельную, Н. Погодин впадает в ошибку, когда он решает сказать о колхозе все, что он видел, слышал, наблюдал. И это стремление сказать обязательно все и обо всем в связи с колхозом — встает как явная угроза талантливо найденному основному идейно образному мотиву. Появляются бегло набросанные положения, мельком очерченные {138} фигуры, мелодраматические ситуации, десятки беглых штрихов, которые, однако, начинают давить тяжелым грузом и отвлекать внимание в сторону от центральной темы о «росте женщины в условиях борьбы за колхоз». Только большой талант актрисы, играющей Машу, помогает выбраться из плана обозрения всего и вся в колхозной жизни к подлинной теме спектакля.

Спектакль противоречив. Он застревает на распутье между «документальной пьесой» производственно-фельетонного характера и вновь нащупываемой углубленной психологической разработкой большой темы о «романтической женщине нашего времени». Имеются и другие срывы в драматической композиции, когда, например, в финальных сценах тема Маши-бригадира начинает заслоняться темой о неустойчивости комсомолки Людмилы, кончающей свои сомнения и колебания самоубийством. В эти моменты теряешь из виду образ Маши как раз тогда, когда хочется узнать о ней больше и полнее, когда она уже выросла, окрепла и в поступках разрешает то новое, что накопилось в ней. А как раз на этом решающем сдвиге драматург заставляет зрителя переживать трагедию другого лица, уводит зрителя в сторону, вовсе не соответствующую пробужденным в зрителях интересам.

Сказанное позволит понять, что образ Маши-бригадирши Бабановой пришлось создавать в очень трудном драматургическом окружении. Пришлось пробиваться через пласты эпизодических наслоений. Тем более, однако, ценим мы проделанную ею работу. Уже в образе Анки в «Поэме о топоре» Бабанова сделала заявку на лирический облик работницы, участвующей в ударной стройке. Теперь данный набросок развит. Он наполнен живыми красками и развернут в лирический портрет, показанный в сценическом движении и в становлении. От первого появления в начальной сцене колхозного бала, через драматический конфликт, сталкивающий личное и общественное, старое и новое в мучительной борьбе, образ Маши выводится к ясному концу, за которым последует, однако, не покой, а новая борьба, но уже с иными силами и на новой основе, раскрывающей все дарования богатой личности, спаянной крепко с коллективом. Конкретизовать в реальных убедительных чертах это становление нового человека, показать его рост в лирических оттенках и в драматической решимости воли и мысли, сделать этот образ широко обобщающим — такова была труднейшая задача, которая отчетливо выполнена артисткой. Это первая ведущая роль женщины в наших колхозных пьесах. Но значение созданного образа перерастает круг пьес о новой деревне и обретает характер широкой творческой работы над ведущей ролью женщины в советском репертуаре.

Основная черта в облике Маши, борющейся за колхоз, раскрывается Бабановой в показе ее самостоятельности. (До поры до времени эта самостоятельность еще заслонена доверием к учителям.) По пьесе Маша воспитывается «бывшим человеком», врагом колхоза, и дружит с дочерью его, агрономом-комсомолкой Людмилой. Но общественные интересы колхоза, под который подкапываются вредители, заставляют Машу критически переоценивать своих учителей. {139} Бабанова очень хорошо показывает, как начинает колебаться в мыслях Маши недавний авторитет, когда обнаруживается ею самою их враждебность колхозу, закрадывающиеся сомнения сталкиваются с привычным доверием, но органическая связь с коллективным делом уже входит в плоть и кровь нового поколения. И бригадирша Маша самостоятельно решает сложные вопросы морали, решительно порывая нити, которые еще скрепляли ее неосознанно со старым миром. Все это дается в очень живом облике частично озорной девушки, с чертами бурной порывистости, мальчишеского задора, со штрихами молодежного бунтарства, преподнесенного с величайшим тактом. Этот такт в особенности заметен в сцене с «женихом»-кулачком Барашкиным, которого Маша для виду «отбивает» от подруги, не замечающей хищного плутовства врага. Здесь как-то особенно бросается в глаза различие в приемах характеристики двух актеров. Артист Белокуров идет на прямое открытое разоблачение кулачка, подчеркивая смесь слащавости, хитрости, придурковатости со смешливостью и весельем. Он ловко впрыгивает в галоши, размашисто сыплет печеньем, говорит в нарочито подчеркнутых интонациях, в которых так и слышится за каждым словом обращение к зрителю с указанием «а ведь я кулачок». В «своем жанре» это делается им искусно. Но по характеру и стилю ведения роли это имеет мало общего с рисунком, намеченным Бабановой.

Другая черта, характеризующая Машу, — это ее тяга к культуре и способность самостоятельно, критически овладевать культурным достижением. Влюбленная в начальника политотдела, Маша решается написать ему о своей любви и обращается за помощью к Пушкину, к письму Татьяны Онегину. Чтение письма Татьяны, данное в форме «критического освоения классика», отлично раскрывает в игре Бабановой два разных мира, две разнородные общественные формации.

Эта смелая находка Н. Погодина находит свое живое сценическое воплощение. Очень тонко отбирается у классика подлинно живое и ценное, очень тонко отталкивается мир отживших этических ценностей. Здесь есть и легкость подачи, и серьезность в раскрытии большой темы, и радость найденного самостоятельного решения, появившегося между строками Пушкина. В ином разрезе, в более задорных тонах разрешается и овладение музыкой в блестяще набросанной сцене у патефона.

Дальше идет драматическое нарастание событий. Учителя оказываются классовыми врагами, подруга — соперницей в любви к начальнику политотдела, скрывавшей от Маши свои супружеские связи. Наступает борьба как с изобличаемыми все яснее классовыми врагами, так и с самой собой, поскольку еще дается «честное слово» не выдавать отца подруги — вредителя. Здесь растут новые черты в формировании характера Маши. Сколько гнева в ее глазах к врагам, сколько любви и преданности к коллективному делу колхоза, сколько решимости действовать, осложненной внутренней борьбой с привычной оценкой окружающих! С громадной внутренней сосредоточенностью {140} дает Бабанова эти сцены. Волевая напряженность, острая мысль, собранность в одном устремлении вступают в мучительную борьбу со сложными нитями старой дружбы, прежнего доверия к ранее близким людям. И наконец, разрыв — уход из дому.

Но в этот момент драматург делает «переключение» внимания зрителей на судьбу Людмилы — комсомолки, запутавшейся между тягой к новой жизни колхоза и привязанностью к отцу, оказавшемуся вредителем. Глизер — Людмила делает все возможное, чтобы спасти роль, но это не ее роль, и спасение не удается. А что было бы, если б это спасение роли удалось? Не перетянуло бы оно внимание зрителей на побочную тему и не заслонило бы оно смысл спектакля и его основную тему? Глизер — большая актриса, и для нее можно было бы написать особую пьесу о новой советской женщине, где ее крупный талант развернулся бы полностью.

В финале пьесы автор возвращает на сцену Машу — Бабанову, которую избирают председательницей колхоза. Она говорит речь и под звуки штраусовского вальса ведет колхоз на очередную ударную работу. Хорошо звучит ее энергия строительницы, показанная в двух-трех штрихах, в нескольких решительных интонациях.

Это набросок, который еще дожидается своего драматурга, чтобы превратиться в полную картину. Точно так же эскизно, скупыми штрихами намечена тема любви при встречах Маши с начальником политотдела. Две‑три немые, крепко выразительные и яркие сцены дает Бабанова в момент первой встречи Маши с начальником политотдела после того, как она писала ему письмо, раскрывающее ее любовь. Снова два‑три штриха в немых позах в финале пьесы, где потерявший жену начальник политотдела говорит о строительстве колхоза и о новых людях, где нет слов о любви, но где чувствуется, что она уже зародилась между близкими друг другу по волевой целеустремленности людьми. Все это наброски, эскизы, намеки на будущую большую пьесу, но по этим намекам мы уже ощущаем великое искусство, которое придет в недалеком будущем и которое раскроет полностью то, что с изумительной простотой схвачено здесь большой актрисой.

1934

## «Ричард III»[[224]](#endnote-210)

После многолетнего перерыва Большой драматический театр вернулся к Шекспиру, произведения которого составляли основной репертуар этого театра на первом этапе его развития в годы гражданской войны. Но тогда Шекспир исполнялся «под Шиллера», подвергаясь романтической идеализации[[225]](#endnote-211). Борьба за социалистический реализм потребовала иного подхода. Необходимость вскрыть Шекспира-реалиста была осознана театром в процессе его художественного роста, и он смело взялся за постановку большой политической трагедии Шекспира о «Ричарде III», одновременно вставая на путь пересмотра своих прежних творческих позиций[[226]](#endnote-212).

{141} Удался ли показ Шекспира-реалиста в новой постановке?

К подлинному Шекспиру приближает нас прежде всего новый русский текст пьесы (перевод Анны Радловой), выросший в совместной работе с театром, как явление крупного художественного значения. Переводчица снимает лакировку, наложенную в старых переводах на смелую и страстную речь Шекспира. Она придает стиху лаконичность, драматическую взволнованность, острую динамику и позволяет ощутить крепкую «заземленность» сценической речи Шекспира. Представители феодального класса Англии XV века заговорили с отчетливыми интонациями их классового эгоизма. Правда, порой проскальзывает в переводе несколько нарочитое увлечение «сниженностью» речи, особенно в сценах словесной перебранки. Допускается введение слов, которые звучат как излишняя русификация английского оригинала («батрачка», «баба»). Иногда слышатся анахронизмы («актриса» — что для Англии XV века, не знавшей еще профессиональных актеров, и в особенности актрис, звучит фальшиво). Но за исключением подобных отдельных штрихов, новый перевод отлично выполняет свое задание — служить основой для раскрытия со сцены реализма Шекспира.

Режиссура (з. а. К. К. Тверской) правильно учла, что этот реализм великого английского драматурга нельзя передать приемами натуралистического театра. Спектакль освобожден от излишних бытовых подробностей. Действие сосредоточивается на условной площадке, сохраняющей элементы староанглийской сцены с верхними, боковыми и задними планами, раскрывающимися в тяжелых каменных башнях средневекового Лондона. Театр не показывает, как облачают короля во все его «регалии», во *время «*пустых» пауз, останавливающих действие и задерживающих течение драматически взволнованного стиха. Напротив, белый стих Шекспира стремится бурлящим потоком, создавая впечатление, соответствующее бурному столкновению страстей, поднятых из глубины феодального хаоса гением Шекспира. Освобожденная от натурализма трагедия все же четко раскрывает историческую Англию XV века. Но это достигается не внешними жанровыми подробностями, а обрисовкой живых людей феодальной эпохи с их типичными страстями. Политический смысл исторической трагедии Шекспира ясно передается зрителю. Театр сумел преодолеть идеалистическую романтизацию Шекспира и счастливо избегнуть натуралистического упрощения. В этом заключена большая заслуга режиссера спектакля.

«Кулак нам — совесть и закон нам — меч» — эти слова Ричарда III звучат как основной лейтмотив всего спектакля. Феодальные бароны грызутся вокруг трона самодержца. Грызня аристократических волков и волчиц ведется с хищным оскалом зубов, со звериным воем. Кулак и меч, топор палача, кинжал наемного убийцы, предательство и притворная лесть, религиозное ханжество и грубое насилие — все эти средства пущены в ход в борьбе за власть. Спектакль уверенно срывает, все покровы ложноклассического придворного стиля для того, чтобы показать героев шекспировской «хроники» в их незатушеванном облике.

{142} Ярко вспыхивают драматические контрасты трагедии. Вот больной король пытается примирить грызущихся волков прекраснодушными речами о любви. Но через мгновение весь мираж человеколюбия исчезает пред натиском наиболее смелого хищника. Вот представитель буржуазии, лорд-мэр, пытается усомниться в «справедливости» совершенной правителем казни. Но внушительно поставленный перед ним высокий меч феодала заставляет его достаточно быстро заглушить все сомнения. Дружеский поцелуй в уста лорда Гастингса побуждает последнего на минуту расплыться в широкой улыбке восторга, но за эту неосмотрительную доверчивость голова его быстро попадает в мешок палача. Из таких контрастов складывается суровая картина феодального мира, мужественно вычерченная театром. В особенности выпукло проведена сцена, где народ «молит» герцога Глостера стать королем Англии. Подтасовка народной воли ловкими политическими дельцами разоблачается в наглядных и крепко запоминающихся образах.

Режиссерская композиция спектакля проведена с большой вдумчивостью и целеустремленностью. Большое познавательное значение спектакля несомненно. Но все же хотелось бы пережить больше эмоционально захватывающих моментов. Затушеванно проходит сцена проклятий экс-королевы Маргариты, сцена убийства Кларенса, встреча Ричарда с матерью. Здесь режиссура недостаточно пользуется трагическими красками, избегает сгущения «страха и сострадания» и тем самым упускает из рук напряженное внимание зрительного зала, что приводит порой к тягучим положениям. Не удалось найти веского разрешения финала, и момент феерии, введенной для показа «духов» убитых Ричардом жертв (висящих под колосниками), ослабляет впечатление.

Артистический коллектив театра проделал громадную работу, чтобы совершить смелый подъем на альпийские высоты шекспировской трагедии. Стих звучит, жест скуп и выразителен, в образах даны не достопочтенные джентльмены-придворные, а жестокие, суровые и хищные феодалы. Мужские роли вылеплены более отчетливо, чем женские. Ведущая фигура Глостера-Ричарда III нашла свое воплощение в игре заслуженного деятеля искусств В. Я. Софронова, особенно удачно проведшего сцену обольщения леди Анны у гроба убитого Ричардом супруга. Смелая диалектика страстей, переходящих в свою противоположность, маска человеколюбия и смирения, религиозности, дружбы и скрывающаяся под этими личинами жестокость кровожадного преступника — натиск самого сильного из хищников — все это передано артистом в разнообразных, впечатляющих оттенках. Местами еще не сняты некоторые опрощающие образ интонации, что сказывается на снижении финала. Но эти недочеты могут быть убраны в процессе развития роли.

Выпуклый образ Бекингама, просчитавшегося в своих эгоистических расчетах сподвижника Ричарда, создает з. а. К. В. Скоробогатов, блестяще проводящий сцену «избрания» короля народом. Однако в игре актеров имеются досадные пробелы, когда, например, наемные убийцы Кларенса не охватывают с достаточной силой {143} всю идейную сложность комедийной интермедии в трагическом спектакле и разбивают свое выступление недостаточно содержательным юмором.

Художник А. Г. Тышлер показал в трех кирпичных башнях обобщенный образ феодального Лондона, создал разнообразные площадки для развертывания игры и дал тонко подобранную гамму цветов в костюмах, удачно сочетающихся с декоративным оформлением. Ему удалось добиться большой театральной нарядности спектакля без ущерба для исторической правдивости. Только боковые, маленькие балкончики остаются все же декоративным привеском, не входя в действие. При первом впечатлении кажется, что тяжелый массив башен раздавит хрупкие «ножки», поддерживающие их. Но в процессе развертывания многопланового спектакля это впечатление забывается и художник помогает зрителю понять большой и значительный спектакль.

1935

## Театр советской героической драмы[[227]](#endnote-213)

Первая работа Театра ЛОСПС правильно брала курс на раскрытие высокохудожественного литературного материала. Пьеса «Разгром» (по роману Фадеева) вела театр к углубленной трактовке тематики гражданской войны[[228]](#endnote-214).

Для художественного роста театрального коллектива подобный путь, избранный режиссером А. Б. Винером, оказался необычайно плодотворным. Преодоление схематичности в обрисовке персонажей, работа над внутренней культурой образа и вместе с тем сохранение приподнятости всей атмосферы спектакля — все это явилось отличной школой для актера, серьезной проверкой его художественной зрелости. Задача была поставлена трудная, но коллектив с честью вышел из процесса большой подготовительной работы и дал спектакль, далеко вышедший за пределы учебного плана.

При всех достоинствах спектакля, с которым Театр ЛОСПС выступил после реорганизации, все же в сценической обработке романа Фадеева могла быть достигнута большая компактность. Пример «Чапаева» в кино учит нас говорить о великих делах простым языком. Между тем в спектакле «Разгром» лирические части (Варя, Мечик, Морозко), отличаясь мягкостью и подкрепленные выразительной музыкой композитора А. Пейсина, обнаруживали тенденцию к замедлению темпа. На сцене пьяного пляса лежал еще отблеск неизжитой окончательно экспрессионистской сгущенности красок.

Спектакль «Разгром» нашел единодушный одобрительный отклик в театральной общественности. Но все же оставалось сомнение: не случайна ли эта удача? Вторая постановка театра «Восстание» («Матросы из Каттаро»), проведенная режиссером Захарием Вин, опровергла эти опасения. Она показала, что устремление театра {144} к большой идейности и монументальности спектакля, намеченное в «Разгроме», не являлось случайностью, а вытекало из принципиальных творческих установок, характерных для художественного лица театра.

Произведение Фр. Вольфа не свободно от ряда недостатков и элементов внутренней противоречивости. Сосредоточив внимание на основной проблеме философского порядка, режиссер стремился вскрыть с глубочайшей серьезностью основные моменты трагедии, эти черты трактовки являлись ценным вкладом в работу театрального коллектива, помогая разрабатывать его стилевое единство игры. Отказ от жанрово-натуралистической характеристики усиливал трагедийность пьесы, концентрируя внимание зрителя на главном и существенном. Разработка финала пьесы (сцена прощания с красным флагом) по своей напряженности и героической, глубоко оптимистической патетике производила громадное впечатление. И это впечатление сохраняет свою свежесть и по настоящее время, несмотря на то, что некоторые театры, с гораздо более богатым художественным опытом и артистическими силами, дали свое разрешение проблемы революционной оптимистической трагедии[[229]](#endnote-215).

Монументальные очертания спектакля нашли свое подкрепление в талантливой работе художника А. Босулаева. Уже в «Разгроме» ему удалось дать на крохотной сцене разнообразный и зрелищно-яркий фон, развернув с большой экономией выразительных средств тридцать картин сибирской тайги. В «Восстании» Босулаев с глубокой вдумчивостью подчинил декоративное оформление идейному замыслу пьесы. Умение прочесть пьесу — это дарование встречается у художников-декораторов не столь уж часто. У Босулаева оно развито в полной мере, и это качество нельзя недооценивать.

Массовые сцены в «Восстании» оказались менее удачно разработанными. Не хватало тщательной индивидуализированной отделки социально выпуклых персонажей. Забота об углублении и расширении диапазона актерского мастерства вставала с особой силой при выборе дальнейших путей работы театра.

### Обращение к классику

Обращение к классику и выбор «Грозы» Островского для следующей постановки явились поэтому вполне своевременными. В особенности если принять во внимание, что характер предшествующих двух работ сильно суживал возможности активного участия в спектаклях женского состава группы.

«Гроза» Островского в постановке А. Б. Винера при всей спорности отдельных моментов трактовки удерживала театр на достигнутом высоком уровне истолкования большой социальной драмы[[230]](#endnote-216). Театр ЛОСПС впервые подходит к классику, порывая с пролеткультовской недооценкой классического наследия. Труппе, выросшей на разработке образов революционной советской пьесы, предстояло перенестись в совершенно иную эпоху и иную социальную среду.

{145} Режиссуре удалось создать очень убедительный показ темного «царства» феодально-купеческой Руси и обрисовать закрепощение человека патриархальным Домостроем, самодурством, грубо собственнической тиранией и связанной с ней религией. Темному царству «Кабанихи», Дикого и Феклуши был противопоставлен нарождающийся в его недрах, но растущий в противоречии с ним круг Кулигина, Кудряша, Варвары и Катерины.

В своем истолковании «Грозы» Островского театр обнаружил самостоятельную мысль, умение воплотить ее в острых и четких образах, последовательно раскрывая основной замысел в ряде широко развернутых сцен, обнажавших намеченные социальные контрасты. Но в то же время расширение рамок при вскрытии социальной драмы Островского приводило к неожиданному смещению плоскостей, не оправданному характером и сущностью самого драматургического творения Островского. Театр обнаружил в своих характеристиках отдельных персонажей большую смелость и сочность красок, но в то же время и опасное увлечение второстепенными, дополнительными мотивами, разработка которых уводила от центра драмы на ее периферию. Этот отход в сторону давал яркие детали, но главная линия осталась затушеванной.

Основной урок, который театр должен был вынести из постановки «Грозы», как своей первой работы над классиком, сводится к тому, чтобы укрепить гораздо большую долю «доверия» к классику. При стремлении режиссуры договаривать и дорисовывать за классика театр рискует потерять и то, что связано и нарисовано драматургом. В спектакле «Гроза» театр приобрел многое, но потерял при этом главное — Катерину.

В итоге трех спектаклей первого сезона Театр ЛОСПС определился как жизнеспособный организм, стремящийся к серьезной сценической культуре. Сочувствие широких масс рабочего зрителя было завоевано. Однако для дальнейшего успешного продвижения была упущена одна существенная предпосылка. Театр недостаточно развернул работу с драматургом. В начале сезона 1933/34 года у театра не оказалось пьесы, на которой можно было бы сосредоточить всю творческую энергию коллектива. Театр ЛОСПС вышел из затруднения, взявшись за инсценировку романа М. Шолохова «Поднятая целина»[[231]](#endnote-217).

### Сочувствие зрителя было завоевано

Ленинградская театральная критика указала на неправильность произведенной театром переакцентировки идейного смысла романа и его отдельных образов. Сценическая редакция романа оказалась прозрачной и настолько сильно облегченной, что отдельные удачные места и сильные сцены не смогли занять определяющего весь ход постановки положения. Ряд излишне выпяченных подробностей перебивал верно найденные штрихи. Некоторые массовые сцены (например, раскулачивание) проводились с нарочитой приподнятостью, с излишним шумом, искажая подлинную обстановку строительства {146} колхозов, проводимую в жизнь в конкретной действительности. Устремление к динамике спектакля перерастало художественные границы. Кроме того, в спектакле была допущена излишне бытовая жанровость, и театр терял скупость и четкость рисунка, выработанные им в лучших частях предшествующих постановок. Учтя допущенные ошибки, Театр ЛОСПС переработал спектакль. Во второй редакции «Поднятой целины» театр добился значительных успехов.

### Ошибки театра

Но все же молодому театру необходимо было расширить рамки драматического жанра и испытать свои силы не только в серьезной героической драме, но и в области комедии. Необходимо было включиться в напряженную работу советских драматургов над созданием комедийного спектакля, выступившего (в сезоне 1933/34 года) в разнообразных очертаниях в репертуаре наших театров. Театр ЛОСПС избрал для нового направления своей работы пьесу К. Финна «Вздор» (режиссер А. Оленин)[[232]](#endnote-218). Пьеса, пытавшаяся показать процесс освобождения от обывательского вздора, сочетание личного и общественного в социалистическом радостном труде, выдвигала образ инженера Ногтева, бросающего свою работу и предающегося горестным размышлениям о своем одиночестве, толкающим его на «вздорный» роман с кокетливой женщиной. Разоблачение близорукости устремлений Ногтева в лирико-ироническом плане и сатирическое освещение всего обывательского вздора, сотканного из мелких индивидуалистических порывов и пережитков собственнических побуждений, не удалось театру.

Следующая постановка была также необычна для Театра ЛОСПС, так как она опиралась на камерную пьесу с ограниченным кругом действующих лиц. «Жизнь зовет» В. Н. Билль-Белоцерковского освещает тему революционной борьбы на материале наших дней победоносного построения социализма[[233]](#endnote-219). Автор философски углубляет тему, он уходит от показа внешних событий в анализ внутреннего мира героев. В плане ибсеновской психологической техники драмы он разрабатывает большую проблему столкновения личного и общественного, развивая далеко не ибсеновское, а революционное положение о диалектическом единстве индивидуального и общественного. При постановке необходимо было преодолеть излишнюю семейную замкнутость некоторых сцен и вынести идейный стержень пьесы на более, широкое полотно. Но молодому режиссеру В. И. Лагерту не удалось справиться с разрозненным драматургическим материалом и добиться сильного звучания. Постановка оказалась слишком сдавленной раскрытием семейных отношений, связанной натуралистическими деталями и задержкой на второстепенных сценах. Зато несомненным завоеванием театра явилось исполнение роли старика-ученого артистом Казариновым.

Удачно сложилось и раскрытие образа Галины (в исполнении Барковской).

### **{****147}** Залог будущих успехов

Проведенный опыт работы над лирической комедией «Вздор» и над камерной пьесой «Жизнь зовет» показал, что стилевые особенности Театра ЛОСПС гораздо ярче раскрываются, когда он устремляет свои силы к большим полотнам социально-героической драмы. Второй сезон принес по сравнению с первым явные неудачи. Возвращение на позиции героической социальной драмы, развитие принципов, руководящих постановками «Разгрома» и «Восстания», проведенное в следующей работе театра над «Гибелью эскадры» Корнейчука, подтвердило, что стремление к показу больших социальных страстей точнее всего соответствует творческим силам театра.

Театру ЛОСПС удалось под руководством А. Б. Винера найти самостоятельное разрешение темы, отличное от работы других театров над той же пьесой[[234]](#endnote-220). Революционный пафос монументального трагического плана прозвучал искренне и сильно. Избегая искать опоры во внешних декоративных эффектах, художник Борискович дал простое, но выразительное оформление, помогающее выявлению основного идейного замысла постановки. Музыка А. Я. Пейсина позволила режиссеру развить лирически мягкую характеристику персонажей, хотя музыкальное сопровождение порой и уклонялось от излишней сентиментальности. Среди образов, созданных актерами, ярче всего выступила фигура анархиста Гайдая, противоречивые контуры которого артист Павликов вскрыл с большой убедительностью и простотой. Боцман Кобза очерчен арт. Кузнецовым как хитрый, изворотливый враг. Удались театру и образы старика-боцмана Бухты (Казаринов), лейтенанта Корна (Гаврилов), эпизодические роли матросов-балагуров Фрегата и Паллады (Гофман и Волков). Отлично проводит трогательную роль юнги Михайлова.

Отмеченные удачи актерского коллектива и режиссуры доказывают, что театр движется и творит свободно, когда ему приходится работать над героической драмой. Он умеет выявить ее революционный оптимизм и дать искреннее звучание героики революционных боев. Традиции, заложенные в первых постановках театра «Разгром» и «Восстание», образуют запас, из которого театр черпает необходимый ему для движения вперед опыт режиссерского и актерского мастерства.

Углубление работы над сценическим мастерством во всех разнообразных ветвях театрального искусства — вот основное, что нужно пожелать театру на его дальнейший путь. Не отклоняясь в сторону, не снижая своего устремления к монументальному спектаклю, но и не упрощая своего понимания монументальности, Театр ЛОСПС завоюет себе видное и прочное место в ленинградской театральной жизни. Залогом будущих успехов служат лучшие достижения, завоеванные уже на пройденном этапе.

1935

## **{****148}** «Горе уму»[[235]](#endnote-221)

### 1

Первое начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь в суетном наряде, в который я принужден был облечь его.

(Из чернового наброска Грибоедова к «Горю от ума»)

За истолкование «Горя от ума» Мейерхольд берется вторично[[236]](#endnote-222). Первая режиссерская редакция «Горе уму» выпущена Мейерхольдом в 1928 году. Сейчас «Горе уму» предстает в новом, цельном и стройном облике, полнее разъясняющем, что хотел сказать Мейерхольд, работая над интерпретацией грибоедовского творчества.

К чему сводятся основные линии переработки спектакля в сравнении с режиссерской редакцией 1928 года?

Исчезла вступительная сцена «кабачка», рисовавшая ночной кутеж Софьи и Молчалина. Снята сцена «танцкласса», показывающая Софью в момент, предшествующий приезду Чацкого. Группа декабристов, сотоварищей Чацкого, возникала в первой редакции в окружении бала, появляясь рядом с «бильярдной», в которой Фамусов катал шары со Скалозубом. Сейчас «бильярдная» устранена, и побочный мотив не отвлекает внимания от главного, от противопоставления двух миров — мира Фамусовых и мира Чацкого, то есть от центральной мысли постановки. Сцена «сплетни» о Чацком-сумасшедшем укрупнена отдельными штрихами, благодаря чему усиливается ее монументальность, определившаяся, правда, уже и в первой редакции. Существенным видоизменениям подверглось декоративное оформление спектакля. Исчезло нагромождение вещей в сцене «тира», снята абстрактность и схематичность в трактовке сцены бала и в финале пьесы. Глубокие перемены введены и в истолкование основных образов, в особенности Фамусова, Молчалина и Чацкого.

В итоге пред нами не простое «возобновление» с легкой ретушью режиссера, а цельное новое произведение, раскрывающее в эмоционально-действенном виде задуманное Мейерхольдом. Только теперь по-настоящему ощущаешь вескость и широту проблем, поставленных Мейерхольдом перед театром, который принимается за истолкование бессмертной пьесы Грибоедова.

Спектакль Мейерхольда направлен против театральных традиций, в той или иной форме сглаживавших и снижавших идейно-художественное значение «Горя от ума». Мейерхольд отказывается играть произведение Грибоедова как некую «легкую» французскую комедию, с застывшим «амплуа» резонера Чацкого, «благородного отца» Фамусова, «первой любовницы» Софьи и «субретки» Лизы. Он отказывается играть пьесу в беглом темпе, скороговоркой, несущем {149} обличительные монологи Чацкого к выигрышным комедийным положениям. В нашей памяти свежо еще воспоминание о спектакле «Горе от ума» на сцене одного из наших больших театров, где эта «легкость» французской традиции приводила к тому, что постановка казалась иллюстрацией реплики Репетилова: «Да, водевиль есть вещь, а прочее все гиль»[[237]](#endnote-223).

Не забыто еще и толкование МХАТ, вытравлявшее весь декабристский замысел пьесы в угоду лирической любовной драме (Чацкого — Софьи)[[238]](#endnote-224).

Стремление Мейерхольда направлено к тому, чтобы снять «суетный наряд» и показать, что творение Грибоедова «гораздо великолепнее и высшего значения», чем то удавалось до сих пор вскрыть средствами театра.

### 2

Если в литературе сколько-нибудь отразился слабо, но с родственными чертами, тип декабриста — это в Чацком.

(А. И. Герцен)[[239]](#endnote-225)

Связь «Горя от ума», и в частности его героя Чацкого, с декабризмом неоднократно отмечалась критиками.

А. И. Герцен говорил: «Фигура Чацкого, меланхолическая, ушедшая в свою иронию, трепещущая от негодования и полная мечтательных идеалов, попадается в последний момент царствования Александра I, накануне возмущения на Исаакиевской площади; это — декабрист».

Но мог ли театр в дореволюционную эпоху, в особенности театр императорский, говорить об этом в сценических образах? Понятно, что нет. Отсюда и уход к «французской легкой комедии», обезвреживающей политический смысл пьесы.

С этими традициями надо было расстаться. Нужно было выйти и из рамок театральной системы дореволюционного МХАТ с его углублением в душу изолированного от общества человека, чтобы отправиться на поиски выразительных средств театра, способных вскрыть связь пьесы с декабризмом в театральных образах.

Мейерхольд, смело нарушая вековую традицию, показал группу революционной молодежи — приятелей Чацкого, — собравшуюся в доме Фамусова и читающую революционные стихи Рылеева, Пушкина и Лермонтова.

Лирика Чацкого перестает быть лирикой неудачника в любви и переключается в общественный план. Зритель видит нарастающий раскол в дворянском крепостническом обществе. Чацкий не одинок. Самоуверенности «негодяев знатных», Фамусову и Скалозубу, прославляющим устои феодальной Руси, противопоставлен кружок дворянской молодежи с мыслями, бичующими «прошедшего житья подлейшие черты».

И на фоне этой группы молодежи, вдохновленной революционной поэзией современников, вырастает пламенный монолог Чацкого {150} «А судьи кто?», данный в окружении революционной мысли эпохи в связи с высшими точками идейного подъема дворянской литературы.

Концентрируя внимание зрителя на противопоставлении двух вступающих в столкновение миров — «века минувшего» и «века нынешнего», Мейерхольд ведет к вскрытию «высшего значения» произведения Грибоедова.

Этой сценой, как и всей постановкой, Мейерхольд подчеркивает свое намерение идти от классика, от сущности классического произведения, ревизуя вместе с тем свои прежние заявки на неограниченность субъективной фантазии режиссера.

Выразительности этой центральной для постановки сцены будущих декабристов способствует и то, что облик Чацкого предстает в новой редакции спектакля укрупненным и углубленным. Снимается образ неврастенического мальчика, и новый исполнитель роли Чацкого (артист Царев) дает более мужественную окраску, сильнее выделяет пламенный трепет негодования Чацкого и силу его порывов к лучшей жизни[[240]](#endnote-226). Артисту, правда, не хватает сарказма. Хотелось бы видеть вкрапленными в этот образ черты еще более острой иронии. Но в основном образ переработан так, что горячность, а главное, страстность Чацкого выделяются, обретая, в особенности в финале пьесы, обобщающую мощность. «Молчалины блаженствуют на свете», «И на весь мир излить всю желчь и всю досаду» — эти реплики Чацкого выносятся теперь в зрительный зал напором страсти.

При всем том Чацкий остается лириком, музыкантом, фигурой «меланхолической» и «полной мечтательных идеалов». На таком толковании Мейерхольд настаивает, борясь с традиционным Чацким — резонером, скороговоркой произносящим свои тирады. Чацкий — музыкант, живущий мыслями Бетховена, Моцарта и Шуберта, — тем самым отграничивается в своем облике человека более высокой культуры от фамусовской Москвы, отмеченной не только стремлением «собрать все книги бы да сжечь», но и безмерно трафаретными и дешевыми художественными потребностями.

Итак, Чацкий, сближенный с декабристами, остается лириком-музыкантом, романтиком, сквозь меланхолию которого прорывается пламень негодования идеалиста-мечтателя. Необходимо еще раз настойчиво подчеркнуть резкое различие подобного лиризма Чацкого от одностороннего толкования Чацкого как лирического любовника, ушедшего в переживание своего любовного героя. В трактовке Мейерхольда любовная горечь Чацкого непрерывно сливается с его общественным пафосом, с отраженными в его образе отблесками декабризма.

Поскольку Чацкий Грибоедова не отождествляется с декабристами, а лишь отражает родственные им черты, постольку Мейерхольд прав, когда он сохраняет за Чацким расстояние, отделяющее его от волевой действенности декабристов-революционеров и показывает его уход от революционного действия в мечту. Раскрытие {151} этой темы ведет к перестройке жанровой структуры пьесы. Из обычной схемы классической комедии она выводится Мейерхольдом в область большой романтической драмы.

### 3

Сцены связаны произвольно так же, как в натуре всяких событий, мелких и важных: чем внезапнее, тем более завлекают в любопытство.

(Письмо Грибоедова к П. Л. Катенину)

«Пишу для подобных себе, а я, когда по первой сцене угадываю десятую, раззеваюсь и вон бегу из театра» — эти слова Грибоедова напоминают о том, что, работая над «Горем от ума», он ищет выхода из рамок традиционной классической комедии к более широким просторам романтической драмы.

Мейерхольд раскрывает эти романтические тенденции внутри сохраняемых еще форм классицизма.

Классическое единство времени подчеркнуто и в названиях тринадцати эпизодов, на которые делится спектакль. Действие протекает в пределах двадцати четырех часов, идя от «раннего утра» к «полудню», «вечеру», «полуночи» и заканчиваясь «под утро». На внутри этой строгой рамки нарастает «трепет негодования» Чацкого.

Разбивая обычную схему классической комедии, сила его страсти подходит в финале спектакля вплотную к трагическим высотам романтической драмы. Финал разыгрывается под знаком эпиграфа из трагедии Софокла: «О, жалкий равно от ума и горестей»[[241]](#endnote-227).

Комедийная концовка с репликой Фамусова: «Что станет говорить княгиня Марья Алексевна?», — становится излишней. Возглас Чацкого: «Карету мне, карету!» — по существу, завершает драму.

Происходящее на сцене становится крупнее. И это подготовляется введением группы приятелей-декабристов. Это подчеркивается монументальной разработкой сцены «сплетем» за столом, где гости, подобно хору, создают массовое звучание клеветы, обрекающей Чацкого на «мильон терзаний». Вырастает характерный для Мейерхольда облик романтического героя, в различных вариантах проходящий чрез его творчество и обретающий в новой редакции «Горе уму» выразительные в своей страстности, меланхолии, иронии и трепетности негодующих чувств черты.

Тонкий рисунок режиссуры Мейерхольда как бы стремится передать то, на что указывал Грибоедов, говоря: «В превосходном стихотворении многое должно угадывать; не вполне выраженные мысли или чувства тем более действуют на душу читателя, что в ней, в сокровенной глубине ее, вскрываются те струны, которых автор едва коснулся, нередко одним намеком, — но его поняли, все уже внятно, и ясно, и сильно»[[242]](#endnote-228).

### **{****152}** 4

«О, праздный, жалкий, мелкий свет»

(Грибоедов)[[243]](#endnote-229)

Обличительная характеристика фамусовской Москвы была уже дана Мейерхольдом в первой редакции спектакля. Многое от намеченного сохранилось и перешло в новую постановку, лишь слегка подправленное режиссером. Убийственно саркастические характеристики Хлестовой и окружающего ее на балу светского мира, зло разоблачающие феодальное дворянство, выиграли от этой правки и обрели еще больше рельефности.

Но главные видоизменения коснулись образа Фамусова и Молчалина. В первой редакции Фамусов (в исполнении Ильинского) приобретал черты суетливого старичка, что вело к размельчанию образа. Новый рисунок роли (не до конца заполненный артистом Старковским) подчеркивает Фамусова как символ старого барства и делает его воплощением подлейших черт «прошедшего житья» (например, в сцене со швейцаром, изгоняемым «на поселение»). Вместе со Скалозубом (красочно обличаемым в исполнении Боголюбова) Фамусов появляется в новой обрисовке, как образец «негодяев знатных».

Но наибольшему укрупнению подвергается образ Молчалина (Мичурин). Ведущими в его поведении становятся не черты, стушевывающие его, неродовитого чинушу, перед барином Фамусовым, а мотивы подлости, упорно стремящейся к власти. Он вырастает как соперник Чацкого, но не только по любви, а главным образом как общественная фигура, которая станет в недалеком будущем оплотом черной реакции.

Отсюда — уже теперь, когда он живет в доме Фамусова, его наглая, уверенная походка чиновника, готовящегося распоряжаться за спиной своего хозяина. Это придает вескость столкновению Чацкого с Молчалиным, делает выразительной их борьбу, как представителей двух враждебных миров, и по-новому раскрывает смысл страстного вопля Чацкого в финале «Молчалины блаженствуют на свете».

Произведение Грибоедова, которое знакомо каждому со школьной скамьи, прочитано Мейерхольдом заново.

1935

## На спектаклях Театра Революции[[244]](#endnote-230)

### «Ромео и Джульетта»

«Ромео и Джульетта» в московском Театре Революции[[245]](#endnote-231) захватывает своей драматической струей не сразу, лишь в момент, когда Джульетта, отбрасывая страх, решается выпить снотворный напиток и когда грозная речь Лоренцо обрушивается лавиной на вековые предрассудки феодального общества, — лишь с этого момента {153} течение спектакля увлекает зрителя на вершины трагического искусства, заставляя переживать подлинное волнение высокой трагедии. Тогда начинаешь ощущать, что Театр Революции создал спектакль больших масштабов. Обрисовываются монументальные очертания спектакля как большого корабля, совершающего дальнее плавание и успешно достигающего назначенной кормчим цели. Когда появляется у зрителя это волнение от соприкосновения с искусством большого масштаба, тогда яснее раскрываются и устремления к монументальности, руководившие режиссурой (А. Попов, И. Ю. Шлепянов), и удача поисков большой зрелищной формы, вдохновляющей художника спектакля (Илья Шлепянов), и страстность работы всего актерского коллектива, впервые истолковывающего со своей сцены величественные образы Шекспира.

В этом построении действия, лишь в своих финальных сценах, но зато с большой силой увлекающего зрителя в сферу трагического «страха и сострадания», заключено своеобразие спектакля. Трагическое нарастание в финальных сценах дает разрешение всем тем ожиданиям, которые накапливаются в предшествующих сценах. Достигается некая вершина трагедийного действия, появляющаяся, правда, после долгого восхождения по горным тропам драматического конфликта. В высоко ценимом мною «Короле Лире» Госета первый акт, замечательно построенный, как бы вбирает в себя все ценные моменты спектакля, исчерпывает силы внимания зрителя. А сцена Лира среди бури в пустыне, поданная раздробленными кусками, а не сплошным потоком трагедийного действия, тщетно оспаривает перед первым актом (по крайней мере, в моем восприятии) свое право на занятие вершины в развитии трагического действия «Короля Лира»[[246]](#endnote-232). В «Ричарде III» Большого драматического театра я тщетно ждал, когда же подлинный трепет трагического волнения захватит внимание без остатка. В спектакле «Ромео и Джульетта» Театра Революции подобные ожидания не оказались напрасными. Хотя и со значительным опозданием, они были оправданы, и, уходя со спектакля, уносишь впечатление от трагедии Шекспира, волнующей не только по своим отдельным драматическим местам, но и общим потоком трагедийных чувств.

Но все же почему лишь с приближением финальных сцен увлекает поток трагических событий в этом спектакле? Почему так долго приходится ждать моментов нарастания действия? Мне кажется, что театр слишком широко развернул обрисовку экспозиционных моментов действия. Кроме того, слишком выпукло и броско оказались поданными эпические, идущие вширь и рассказывающие о быте эпохи куски спектакля. Важные, но все же вторичные по отношению к центральному стержню трагедии образы оказались чрезмерно выдвинутыми и заслонили возможность быстро распознать существенное от второстепенного и сосредоточиться на трагедийной линии спектакля. Поясню сказанное несколькими примерами.

В самом начале, когда тяжелый красный бархатный покров уходит вверх и раскрывает монументально схваченную перспективу {154} итальянской улицы с характерными для раннего Ренессанса воинственными башнями в глубине, — после этого величественного и торжественного начала появляются незначительные фигурки незначительной пантомимы, не поддерживающие, а разбивающие настроение величественного действия. И следующий шаг режиссера еще более расхолаживает, поскольку *комическая* сцена с показыванием «кукиша» и последующая ссора слуг враждующих семейств обретают в своем начале, при выходе Самсона и Григория, *шутовской* оттенок. Здесь уместно было бы вспомнить (памятуя о замечании Энгельса), что при всей яркости сочетания контрастов в соединении трагического и комического Шекспир никогда не выводит *шута* в прологе трагедии[[247]](#endnote-233). Речь идет об оттенках, но и они важны при нахождении верного тона в экспозиции трагедийного действия, и, на наш взгляд, было бы вернее вести выход слуг в комедийном плане, со здоровым и крепким юмором Шекспира, без опрокидывания комизма в шутовство.

Дальше развертывается массовая сцена боя. Театр вправе гордиться великолепной техникой ее проведения, разнообразием групп сражающихся, динамикой боя, развернутой с большой стремительностью, и т. п. Но, во-первых, не слишком ли затягивается сцена боя? И далее, трудно поверить, что три горожанина, вооруженные дубинами, так легко побеждают целую толпу великолепно фехтующих дворян. А такое впечатление остается от этой сцены, и оно расходится с тем, что дает текст Шекспира. И наконец, в‑третьих, да поле брани остаются мертвые. И спрашивается, не слишком ли рано затронуты драматические струны? Ведь у Шекспира только убийство Меркуцио и Тибальда, совершающееся много позже, обозначает поворот к трагедийной теме. Здесь же эпический рассказ, характеризующий эпоху, растянулся вширь, в ущерб стройности нарастания главного драматического конфликта.

Выдвижение подсобной у Шекспира детали на более видное место в спектакле, созданном в Театре Революции, особенно сказывается в построении роли кормилицы Джульетты. Бесспорно, образ, создаваемый в роли кормилицы артисткой Пыжовой, нарисован с редкой сочностью и яркостью. По своей доходчивости до зрителя он стоит на первом месте. Артисткой найдены такие средства общения со зрителем, которые могут обеспечить массовый успех самых сложных ролей. Но не слишком ли густо наложены краски юмора, а главное — правильно ли найдено режиссурой соотношение роли кормилицы (в данной ее обрисовке) с ролью Джульетты? Нам кажется, что кормилице уделено слишком много места и внимания. Как известно, Гете в своей обработке «Ромео и Джульетты» вовсе вычеркнул кормилицу из пьесы. Но это делалось в угоду принципам эстетического классицизма и, конечно, умаляло живописность и жизненность шекспировского стиля. Стремление нашего театра направлено к тому, чтобы как можно полнее овладеть живописностью шекспировского письма, и мы не боимся контрастов, которых избегала классическая эстетика. Однако, когда волны юмора, притом весьма соленого, идущего от кормилицы, обдают реплики Джульетты {155} и подготавливают, хотя в легких оттенках, комическое их восприятие у зрителя, тогда вспоминается Гете, решительно удаляющий со сцены то, что он находит назойливым. Режиссура театра должна отыскать более правильное соотношение образов кормилицы и Джульетты, памятуя о том простом обстоятельстве, что зритель идет в театр смотреть трагическую повесть о Джульетте, а не веселую новеллу, хотя бы и блестяще разыгранную, о ее мамке.

К чужеродным моментам спектакля следует отнести и введение звериных масок, нахлобучиваемых на Ромео и его спутников при их посещении бала в доме Капулетти. Поиски большой зрелищной формы спектакля, удачно проведенные режиссером-художником в ряде ответственных моментов данной сценической композиции, в этой сцене направляются по ложному следу. Прежде всего, для творчества Шекспира в целом характерен как раз отказ от маски, преодоление масочности образов (хотя бы комедии дель арте). Звериная маска, скрывая лицо, мешает раскрытию психологии действующих лиц. Волей-неволей Ромео вынужден ее снять в момент встречи и объяснения с Джульеттой. По-видимому, он снял ее уже раньше, ибо иначе Джульетта не смогла бы распознать в нем человека, с которым свяжет ее великая любовь. Да и кроме того, звериная маска слишком груба для людей, которые, подобно Ромео и его приятелям, разговаривают в начале пьесы изысканнейшим языком, увлекаясь модными новшествами, облюбованными английской аристократией.

Эти второстепенные моменты спектакля мешают добраться до главного его стержня.

Джульетта — Бабанова создает полнозвучное впечатление цельностью образа. «Цельный человек» Шекспира предстает в обрисовке Бабановой с исключительной ясностью и полнотой. Возможности разностороннего развития человека, ощущавшиеся Шекспиром в эпоху Возрождения и утраченные в последующем развитии буржуазной культуры, показаны актрисой советского театра с редкой убедительностью. И это делает ее образ близким и живым для современного нам советского зрителя, которому социализм раскрывает еще неизмеримо более широкие возможности разностороннего развития. Нежность и детскость чувства, соединенные с живой мыслью, с умом, быстро освещающим жизненный путь на опасных его поворотах, а главное — способность стремительно опрокидывать чувства и мысли в действие, бесстрашие и решительность поступков — вот что нарисовано прежде всего в образе, созданном артисткой. Тем самым мне кажется излишним спор о том, играет ли Бабанова именно шекспировскую Джульетту. Образ Джульетты — Бабановой является ответом нашего театра на громадную вереницу образов безвольных и лишних людей модернистской литературы предреволюционных лет. Он звучит как яркое осуждение женских образов недавнего прошлого русского театра и тем самым снова скрепляется с мировоззрением советского зрителя. Нет надобности особо подчеркивать, что таким путем снимается сентиментализм, нависший над обликом Джульетты в истории буржуазного театра. {156} Важнее указать, что обрисовка «цельного человека» дана артисткой с громадной эмоциональной наполненностью. Замысел и выполнение сливаются, и зритель с одинаковым вниманием следит как за легкими нюансами в обрисовке девичества, так и за более выпуклыми чертами выросшей в ходе событий женщины. Поэзия любовной страсти обвеяна у Бабановой чертами близости к природе, которые знакомы итальянской новелле Ренессанса. Но с замечательным тактом артистка отбрасывает из этой итальянской земной стихии все грубое и вульгарное, заставляя поверить в цветущую жизнерадостность того юного существа, которое с такой смелостью пробивает себе дорогу к любимому человеку. Хорошо передана и решительность в разрыве с родительским домом, с вековыми его предрассудками, и готовность отстаивать свои права самостоятельно мыслящего и чувствующего человека. И вместе с тем ее Джульетта трогательна в своей беспомощности перед непреодолимыми препятствиями, в своей доверчивости к Лоренцо, подсказывающему опасный путь спасения, в своих наивных поисках опоры у кормилицы. Простота и естественность в проведении роли составляют отличительную черту того обаяния, которое исходит от Джульетты — Бабановой, избегающей внешней позы, с громадной сосредоточенностью выделяющей тонкие психологические нюансы и умеющей придать им масштабы большого трагического спектакля.

Ромео — Астангов исходит из иного понимания Шекспира, чем его ближайшая партнерша. Если для Бабановой цельность натуры явилась ведущим признаком в характеристике Джульетты, то Астангов — Ромео сразу же накидывает на изображаемого героя гамлетовский плащ раздвоенности. Слишком рано звучат у него поты печали и мысли о роковой гибели. То наносное, что вместе с изысканным «эйфуизмом»[[248]](#endnote-234)речи юного Ромео вторгается в жизнь дворянской молодежи эпохи, он принимает на веру и оттеняет моменты разочарованности в юноше, еще не испытавшем любви и не встретившемся с реальными препятствиями на своем пути. В таком истолковании образ Ромео теряет свою силу смелого борца за новый морально-этический комплекс, приходящий на смену тысячелетним обязательным рамкам средневекового мышления. В подобной трактовке раскрываются многие новые черты, мимо которых не должен пройти ни один из исполнителей этой роли. Но, подмечая гамлетовские оттенки в Ромео, нельзя делать их ведущими в определении всего рисунка роли.

Очень ярко разработана роль отца Лоренцо артистом Терешковичем. Облик мудрого гуманиста-естествоиспытателя, учащегося у природы и у жизни пониманию диалектики развития, перекликается у Шекспира с творчеством «титанов» эпохи Возрождения вроде Рабле и Бэкона. Терешкович не только показывает широту полета мудрой мысли, но и вводит фигуру отца Лоренцо в самый узел трагического конфликта пьесы. Его речь, обличающая родителей Джульетты, и его выступление с проповедью над телом мнимоумершей девушки поднимают ход действия пьесы на вершины большого трагического пафоса.

{157} Театр проделал огромную работу, переходя после долгих лет отказа от истолкования классики к построению монументально классического спектакля. Обобщающую силу образов Шекспира удалось вскрыть большинству артистов. Отметим особо удачу Щагина (Эскал), Белокурова (Меркуцио), Латышевского (Тибальд). Но наблюдается еще и стилистическая неровность в исполнении, отклонение в жанровый бытовизм у артистов, обрисовывающих родителей Ромео и Джульетты. Трудно согласиться также с приданием старческого и буржуазного облика Парису (Музалевский). Но в целом театр с честью выдержал ответственное испытание и дал большой и значительный спектакль, которым мы вправе гордиться как одним из крупных достижений советской сцены.

### «Доходное место»

Гастроли московского Театра Революции в Ленинграде открылись показом «Доходного места». Театр поступил совершенно правильно, включив в свой ленинградский репертуар эту постановку В. Э. Мейерхольда, созданную им тринадцать лет назад, в годы ранней юности Театра Революции, и затем проредактированную при возобновлении в 1933 году. Ленинградский зритель получил возможность ознакомиться не только с замечательной работой Мейерхольда, оказавшей веское влияние на развитие критического освоения классики в советском театре, но вместе с тем и возможность проследить творческий рост революционного театра, возникшего после Октября и в настоящее время вступающего в период своей художественной зрелости.

Спектакль «Доходное место» относится в своей первой редакции к ранним годам становления советского театра, когда проблема критического освоения классического наследия впервые разрабатывалась небольшой группой театров, примыкавших к тому театральному фронту, который под руководством Мейерхольда стремился осуществить программу политической и формальной «левизны». Последующая корректура спектакля, проведенная Мейерхольдом, сняла резкости и угловатости полемического задора, направлявшегося в свое время против традиционной академической трактовки образов Островского. Но здоровое и крепкое зерно, найденное при вскрытии обличительной струн классического произведения, сохранилось нетронутым.

В чем основные особенности этого спектакля? На наш взгляд, главное его достоинство в том, что при всей новизне и смелости режиссерского замысла спектакль все же исходит от классика, от существа авторского замысла, а не от субъективистских фантазий режиссера. Играют Островского, а не фантазию режиссера на тему об Островском. Играют главную ведущую тему пьесы, а не периферийную подтему, развиваемую за счет сущности самой пьесы. Недавняя практика ленинградских театров заставляет нас подчеркнуть эти моменты. Мы видели «Грозу» Островского, в которой блестяще развертывался мотив Феклуши, но главное — тема Катерины — {158} уплывало куда-то вдаль. Мы видели то же «Доходное место», где десятки «введенных режиссером» персонажей и сцен уводили нас от Островского к надуманной «трагедии русского идеализма», снимая силу социального обличения и комедийность пьесы[[249]](#endnote-235). Здесь же, в постановке Мейерхольда, крепко завязан основной узел пьесы. С первых же реплик спектакля слышим мы страстный, дышащий злобным человеконенавистничеством голос Вышневского, видим его горящий взгляд властолюбивого лихоимца и самоуверенного «столпа» хищного общества. И дальше, на протяжении всего спектакля, в разнообразных образах развивается суровый и обличительный показ старой чиновничьей России и вскормленного ею косного и отвратительного мещанства. Что это — Островский? А где же его «мягкая кисть художника», где же его снисходительное примирение, где же его добродушие и незлобивость?

Мейерхольд берет наиболее сильные стороны творчества Островского, усиливает его наиболее активные черты и, опираясь на них, развертывает свои обличительные характеристики Вышневского, Юсова, Белогубова и других. Он обвиняет до конца там, где Островский останавливается на полпути. Ни одна сатирическая черта, найденная Островским, не упущена режиссером. Все, что позволяет глубже проникнуть в подлинную социальную действительность, вскармливающую казнокрадов и подхалимов, людей с «мертвой хваткой» Юсова и взяточническим «гением» Вышневского, — все это собрано, очерчено в четком рисунке и дано зрителю «крупным планом». Прекрасное исполнение актеров помогает почувствовать, как местами Мейерхольд поднимает Островского на высокую ступень реалистического искусства, подводя его к реализму Бальзака, снимая вместе с тем пассивность жанрового натурализма прежних трактовок. Правильно ли подобное истолкование Островского? Да, в основном оно верно, так как именно сильные стороны Островского нужны советскому зрителю. Там, где Островский отступает к примирению с обличаемой им действительностью, там ослабевает его творческая сила и его значение для нас. Это знает теперь и тот театр, который является хранителем реалистических традиций русского театрального искусства, — Малый театр. Недавние гастроли его в Ленинграде показали, как отдельные актеры умеют развить и показать обличительные сатирические стороны Островского[[250]](#endnote-236). Вспомним хотя бы замечательный рисунок роли Манефы, созданный Массалитиновой. Но то, что в Малом театре достигается разрозненными усилиями отдельных выдающихся актеров, то здесь, в Театре Революции, начертано уверенной рукой режиссера, направляющего силы актерского коллектива к единой цели, к раскрытию единого замысла спектакля.

Обличая, Мейерхольд остается в пределах комедийного жанра. Актеры Театра Революции разыгрывают классическую комедию, не выпадая за рамки данного жанра в соседние области трагикомедии или мелодрамы. При этом они говорят со зрителем необычайно ясным, общепонятным языком, но в то же время новым в сравнении с жанрово-бытовыми традициями истолкования Островского. {159} Вспомним первый выход Юсова в исполнении з. а. Д. Н. Орлова. Выход без слов, пантомимой рисующий зрителю низкопоклонника-чиновника, все сильнее сгибающего свои колени по мере приближения к своему начальнику. Вспомним заразительный, потрясающий все его существо смех, когда он, Юсов, торжествует над «образованным» Жадовым. Вспомним его пьяный пляс в кабаке, самодовольный и разгульный, но в то же время как-то омраченный присутствием в трактире ненавистного ему Жадова. Незабываемыми звучат и его интонации зарвавшегося дельца и сладострастника в сцене с Кукушкиной. Все это — краски необычайной яркости и сочности, со смелым размахом, нанесенные большим художником-актером. Нам дорог его отказ от робости жеста и звука интимно-психологического театра, и в плакатной силе монументального жеста и глыбами поданного сатирического смеха исполнение Орлова поднимается на большую художественную высоту, критически осваивая лучшие традиции комедийного реалистического искусства театра. В разнообразии и живописности создаваемого Орловым образа чувствуется полнота характеристики, в которой типичное и индивидуальное срастаются в неделимое целое. И вместе с тем его Юсов страшен в своем обличий «законника», который умеет кормить волков так, чтобы и овцы целы были.

Устремление к большой обобщающей форме присуще и

А. И. Щагину в роли Вышневского. И он тоже страшен в своей волчьей страсти к наживе, в своей тяжелой поступи сановника, раздавливающего «мелких сошек», со своим бледным, окаменелым лицом, освещаемым вспышками грубой, прямолинейной страсти. Когда наступает в финале пьесы катастрофа и самоуверенность покидает Вышневского, ярко преображается вся его фигура, и кажется, что рушится тяжелое тело раненого дикого зверя, столь долго являвшегося неуязвимым. Мощный облик бюрократа и взяточника создан без гротесковых черт, на крепкой реалистической основе, с громадной наблюдательностью и большой выразительной силой. Но некоторые черты «масочности» образа, известная скупость в нахождении индивидуальных, «случайных» черт напоминают о нашем недавнем театральном прошлом, когда обобщающая характеристика плакатного образца преобладала над заботой об индивидуализации типического характера. Но и в таком рисунке Вышневский — Шагин предстает в монументальных очертаниях. И в нем ясно просвечивает «бальзаковская струя» режиссерской работы Мейерхольда, бесстрашие и решительность в охвате подлинных кусков отвратительной социальной действительности и грозная нота их разоблачения.

Очень тонко и продуманно ведет роль Белогубова артист В. В. Белокуров, как бы рисуя Юсова в молодости, со всеми задатками будущего матерого волка. Линия беспощадности характеристики выдерживается им последовательно, без отступлений в «сентиментальных» сценах с Юлинькой к снисходительной лирической обрисовке, которую вводят многие исполнители этой роли. Его Белогубов до конца смешон в этих любовных сценах, не делающих {160} уступок в плане оправдания «маленького человека» и поисков «доброго» в «злом». Нигде не переходя в шарж и не сбиваясь на поверхностную карикатуру, артист с большой четкостью очерчивает образ подхалима, трепещущего перед начальством и с упористой цепкостью совершающего свое восхождение по ступеням чиновничьей карьеры. Большая подвижность жеста придает рисунку комедийную легкость, сохраняя при этом всю остроту сатирического обличения.

В наиболее тонких обрисовках предстает комедийная линия спектакля в образе Полины, созданном з. а. М. И. Бабановой. Не случайно, что этот образ привлек к себе внимание наших графиков и запечатлелся в рисунках В. А. Фаворского и М. И. Пикова. Одна из основных черт режиссуры Мейерхольда — требование, чтобы каждое положение актера на сцене было достойно перенесения на картину художника-живописца, — с исключительной полнотой доводится артисткой до восприятия зрителя. Достигается это редкой насыщенностью содержанием каждого отдельного сценического момента и поэтической выразительностью каждого жеста и интонации. Играя мещанскую «дурочку» и разоблачая своей игрой весь мирок мещанской затхлости и косности, расцветающий в доме Кукушкиной, Бабанова оставляет за Полиной какое-то зерно здоровой человечности, сдавленное всей окружающей средой, но способное на развитие. Отсюда становится понятным, почему умный Жадов увлечен ею. Эта Полина не только «ошибка» Жадова, как изображают ее иные актрисы. Но при всей «дурости» Полины, очерчиваемой в игре Бабановой с безукоризненной определенностью, за нею сохраняется способность сказать простое и искреннее слово любви. Это тот же, но в комедийном плане разработанный и легкими штрихами поданный, «луч света в темном царстве», просвет в мещанском болотце. Но подается этот просвет без тени душевного надлома и морально-этических философствований, сентиментально «оправдывающих» обиженного судьбой «маленького человека», а просто как выражение глубокого оптимизма современного советского художника, умеющего прощупать живое и ценное там, где оно скрыто в действительности. При всем этом Полина Бабановой остается до конца смешной: комедийная сатиричность, обличающая шуткой и насмешкой, доминирует в сложном психологическом образе. Особенность этого образа заключена еще и в том громадном мастерстве, с которым Бабанова умеет находить «случайные», глубоко индивидуальные черты, ведущие к широкому обобщению. Порой даже кажется, что это обобщение настолько широко, что оно выводит Полину из круга русского Замоскворечья Островского к синтетическому облику европейской «мещаночки» западной комедии, впервые зарисованному талантливой артисткой.

Трактовка Жадова (в исполнении Т. Д. Соловьева) избегает каких-либо намеков на «трагическую обреченность» одиночки-идеалиста, отказываясь от возведения Жадова на пьедестал героя пьесы. Это правильно. Но вместе с тем все же усиливаются черты Жадова-протестанта, восстающего против окружающего мира подхалимства. {161} Не превращаясь в «положительного героя», Жадов несет с собой волю к борьбе, оступается, изменяет своим идеалам, но черпает новую силу из своего падения. В такой трактовке несколько выпрямляется неопределенность очертаний Жадова, данная Островским, но недоговоренность протеста все же остается. Сильная сторона пьесы — в показе отрицательных сторон действительности, в ее критическом реализме, а выход из обнаруженных противоречий остается все же недосказанным.

Таковы основные очертания образов, занимающих центральное место в пьесе и спектакле. Театр Революции рисует их ярко, не забывая уделить тщательное внимание и эпизодическим персонажам. Декоративное оформление спектакля, выраставшее в окружении раннего театрального конструктивизма и созданное одним из ведущих художников этого в свое время столь ярко заявлявшего о себе направления, предстает в проредактированном виде, сохраняя нетронутыми живые и жизнеспособные моменты стиля и отбрасывая случайное. Сцена в комнате Жадова, развернутая на лестнице, может служить образцом того, как найденное в годы увлечения конструктивизмом и проверенное с точки зрения сегодняшнего дня входит в прочный фонд художественных достижений советского театра.

1935

## Классическое наследие и социалистический театр[[251]](#endnote-237)

Проблема критического освоения художественного наследия возникла как проблема первостепенной важности уже на первом этапе становления советского театра. В настоящее время, к празднованию XVIII годовщины Октября, отчетливо проявлены итоги громадной и плодотворной работы советского театра над классикой, — итоги, показывающие, что действительное овладение миллионами трудящихся культурой прошлого возможно только в условиях пролетарской революции. Вместе с тем итоги говорят о том, что «пролетарская культура должна явиться закономерным развитием всех запасов знания, которое человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества» *(Ленин В. И*. Собр. соч. 3‑е изд., т. 30, с. 406)[[252]](#footnote-17).

Большие успехи, достигнутые советским театром в его подходе к классике, были завоеваны в борьбе с недооценкой и прямым отрицанием культурного наследия, с одной стороны, и с некритическим восприятии ее — с другой. Этот процесс борьбы расширял и углублял с каждым годом задачи, стоящие перед нашими театрами в их подходе к классике. И можно смело сказать, что как реставраторские, так и нигилистические тенденции в отношении к классике в основном изжиты нашими театрами на нынешнем этапе их творческого {162} развития. Отошло в прошлое также и то время, когда классика служила для некоторых театров некоим прикрытием, за которым можно было игнорировать насущные и боевые задания революционного театра в его работе над современной советской тематикой. Советская пьеса заняла ведущее место в репертуаре наших театров, и теперь находящаяся рядом с ней классика не ослабляет, а, напротив, укрепляет силы наших театров при исполнении пьес, созданных молодой революционной драматургией Советской страны. Огромный простор, который раскрыт советскому художнику в социалистическом театре для работы над классикой, наличие крупных достижений советского театра в этой области, энтузиазм, с которым наши театральные коллективы проводят сложнейшую подготовку при постановке классических спектаклей, — все это самым решительным образом опровергло клеветнические измышления классовых врагов пролетариата о «варварском» уничтожении культурных ценностей в Советской России. В настоящее время иностранные гости, посещающие наши фестивали, прежде всего поражаются громадным рвением и великолепным мастерством, с которым наши театры истолковывают классику. Больше того, иностранному гостю приходится на каждом шагу удивляться тому простому факту, что на нашей сцене классика неизменно привлекает массового зрителя, в то время как на Западе круги художественной интеллигенции интересуются классикой лишь в том случае, если в постановке проявлено какое-либо сенсационное «новаторство» режиссуры, обычно «отстраняющее» от классика подлинную глубину и прогрессивную идейную направленность его творческого замысла.

Социалистический театр утвердил за советскими художниками первенство в деле художественного раскрытия классики средствами сценического искусства.

Если заглянуть в сценическую историю классиков на сцене буржуазного театра Запада XVIII – XX веков, то нетрудно будет увидеть, что даже в моменты наибольшего подъема буржуазного искусства классическое произведение предстает на буржуазной сцене в сильно ущербленном облике. Казалось бы, что в то самое время, когда Бальзак создает в литературе реалистический роман, буржуазный театр мог бы выдвинуть столь же реалистическое, бальзаковское по глубине и размаху истолкование Шекспира. Но французская сцена XIX века упорно сторонится Шекспира, по старинной вольтеровской традиции считая его варварски «грубым». Еще в конце 60‑х годов «именитый» критик французского театра Сарсэ мог утверждать по поводу постановки «Короля Лира» (в переделке Ж. Лакруа), что он «не представляет себе, как можно было бы когда-нибудь представить на французской сцене эту пьесу так, как она написана, и что чудом является уже тот факт, что от нее приняли столь значительную половину». Но, может быть, английский театр времен Диккенса раскрыл нам подлинного Шекспира? Нет, этого не случилось, так как режиссеры Англии XIX века, вроде Чарлза Кина, подменили действительное вскрытие реалиста Шекспира показом нагроможденных с рвением музейного археолога {163} исторических деталей пышных декораций и костюмов. Этот археологический историзм, прикрывая мелодраматические эффекты и сентиментализм трактовки, стал «традицией» английской сцены вплоть до сверхроскошных «шекспировских спектаклей» Г. Ирвинга в конце XIX столетия и Бирбома Три в начале XX века. И более требовательный в своем отношении к театру Г. Крэг бежал от Шекспира на сцене Ирвинга, как от некоего безобразного искажения искусства, порочащего классика.

У «мейнингенцев»[[253]](#endnote-238), чутких к литературным достоинствам классика, реализм изображения Шекспира на сцене также перебивается археологическим педантизмом, заставляющим актеров два года изучать складки римской тоги для «Юлия Цезаря». И в то же время их реализм в подходе к классику сковывал диалектику истории, нарисованную Шекспиром, крепкими связями с «цезаризмом» бисмарковской Германии. «Юлий Цезарь» в их трактовке служил, так же как у историка Моммзена Древний Рим эпохи Юлия Цезаря, материалом для обоснования политики «сильного человека» Германии — Бисмарка. Так обстояло дело с лучшими режиссерскими трактовками классика на буржуазной сцене в пору расцвета буржуазного реализма.

Но, может быть, актерский театр той же эпохи, представленный великими трагиками вроде Сальвини и Росси, дал более ценные результаты, чем нарождающийся в Европе режиссерский театр? Действительно, эмоциональное воздействие великих трагиков на зрителя было несравнимо сильнее, чем в пышных «обстановочных» шекспировских спектаклях Ч. Кина и «мейнингенцев». Но великие трагики-итальянцы вырывали образы Шекспира из социально-исторической обстановки. Они возводили Шекспира в творца «общечеловеческих», стоящих вне времени и пространства ценностей. Росси играл Гамлета как олицетворение человеческой совести «вообще». Показывалась отвлеченная трагедия ревности (в «Отелло»), честолюбия (в «Макбете»), отеческих чувств (в «Лире»). Одиночки-актеры изображали героев Шекспира изолированными «людьми вообще», осложняя свой пафос изображения отблесками романтического субъективизма, устремлением к биологизму и к патологическому раскрытию страстей в духе позитивистских тенденций эпохи.

Работа режиссеров-археологов и работа великих трагиков-одиночек составляет лучшее, что оставил нам в наследство реализм буржуазного искусства XIX века. А дальше следует «эстетизация» классиков в импрессионистском и символистском театре эпохи империализма. Развертывается борьба с Шекспиром-реалистом, ведущаяся с воинствующих антиреалистических позиций искусства периода упадка и загнивания буржуазной культуры. «Действующие лица не относятся ни к какой эпохе, не принадлежат ни одной стране… К ним не пристанет ни зернышка придорожной пыли» Эта концепция комедий Шекспира, предложенная Т. Готье еще в 30‑х годах XIX века, получает свою реализацию в театре XX столетия, особенно ярко проявляясь в режиссуре Рейнгардта. Трагедия же Шекспира подвергается у Рейнгардта истолкованию «под Метерлинка», {164} и герои Шекспира начинают выступать на абстрактных сукнах, как некие символы метафизических начал. В своем бегстве от искаженного на английской сцене Шекспира Г. Крэг доведет символистское истолкование классики до последовательного конца, осуществляя в МХТ постановку «Гамлета» как «монодрамы» и некое видение датского принца, с безысходным пессимизмом рвущегося к смерти как к высшей радости. И в те же годы резкий голос итальянских футуристов призовет к нигилистическому отказу от классики, предложит играть «Гамлета» наизнанку, с конца к началу, находя немало последователей среди режиссеров-формалистов послевоенного времени, ставивших «Гамлета» «во фраке» или показывавших Петруччо, увозящего строптивую Катарину на автомобиле[[254]](#endnote-239).

С этим наследием символистского и футуристского театра повел борьбу советский театр, отдав на первых порах своего развития известную дань модным новшествам предреволюционной поры глубокого кризиса буржуазного театра. В «Гамлете» М. Чехова еще звучат символистские тенденции[[255]](#endnote-240). В иных постановках фигура Яго еще истолковывается как «демонический» облик «рока» символистской литературы. Но это уже последние отблески символистских огней. Октябрьская революция разбивает враждебные пролетариату мистические концепции искусства. Прежние «светочи» символистского театра гаснут один за другим, потухая под натиском новых идей социалистического искусства.

С разных сторон режиссеры советского театра начинают подходить к раскрытию Шекспира-реалиста. На первых порах еще чувствуется, что в борьбе с мистифицированным Шекспиром буржуазного театра применяются упрощенные методы трактовки, навеянные вульгарно-материалистическим пониманием шекспировского реализма. Сбросив «демонический» облик и став типическим характером, Яго теряет трагический пафос и размах шекспировской страсти (первая редакция «Отелло» в театре С. Э. Радлова)[[256]](#endnote-241). Обретая черты героя эпохи Ренессанса, отбрасывая вялость и пассивный лиризм «неврастеника», выходя из мира мистических «видений» и становясь крепко на землю, Гамлет все же теряет сложность мировоззренческих противоречий эпохи гуманизма, с которой он скрепляется в новом истолковании («Гамлет» в постановке Н. П. Акимова)[[257]](#endnote-242). Но все же важный шаг от завуалированного мистикой крэговского Шекспира — сделан. Социально-исторический смысл образов Шекспира начинает проясняться, и последующие работы С. Э. Радлова над Шекспиром ведут к большим победам. Предстает величественный облик Лира в исполнении Михоэлса, философски обобщенный, скрепленный с эпохой, освобожденный от «патологических этюдов» прежних трагиков, от которых удерживается, однако, величие трагического пафоса, подкрепленное развертыванием шекспировских контрастов в цельном большом спектакле. Все это в театре, впервые подошедшем к истолкованию классика, в театре, смело преодолевающем исконный жанризм еврейской сцены и бесстрашно совершающем свое восхождение из «местечковой» {165} долины на горные вершины большого трагического искусства. «Ромео и Джульетта» и вторая редакция «Отелло» в театре-студии С. Э. Радлова[[258]](#endnote-243) доказывают плодотворность метода, отказывающегося рассматривать Шекспира как материал для раскрытия субъективистских фантазий режиссера и устремляющегося к раскрытию существа классического произведения в свете марксистского понимания истории. Большой драматический театр развертывает громадное полотно политической трагедии Шекспира «Ричард III». Театр Революции снимает сентиментальный покров с женских образов Шекспира в зрелищно яркой постановке «Ромео и Джульетты». Герои Шекспира укрепляются на сцене советского театра в новом и ярком облике, как герои революционной эпохи Возрождения, полной величественных культурных сдвигов, как любимые образы советского зрителя, борющегося за гораздо более величественную культурную революцию, чем все революции прошлого.

Но не только Шекспира показала советская сцена в новом революционном понимании. Русские классики драматической литературы также ожили к новой жизни в истолковании советских режиссеров и актеров. Символистскому истолкованию Островского В. Э. Мейерхольд противопоставил — уже на раннем этапе развития советского театра — новую трактовку, нарушив одновременно и традиционный показ Островского в тонах бытового жанризма. «Доходное место» Мейерхольда в Театре Революции начисто отметало эстетическую мистификацию классиков, самокритически обрушиваясь на «Грозу» того же Мейерхольда, показанную в предреволюционные годы. Бичуя с беспощадным сарказмом чиновничий мир царской России, Мейерхольд выделяет сильные стороны творчества Островского, не находя смягчающих вину обстоятельств для взяточников и подхалимов, с которыми в какой-то мере готов был примирить зрителя своего времени сам Островский. Гнев и ненависть революционера-художника подсказывают Мейерхольду яркую обличительную обрисовку Юсовых и Вышневских, так же как и помещичьего мира Гурмыжской в «Лесе», где в мощных плакатных образах дается беспощадно саркастическая характеристика того дворянского общества, которое только пролетарской революцией было уничтожено во всех своих корнях. Эти постановки Мейерхольда открывали путь революционному истолкованию классиков на советской сцене, находя восторженный отклик у режиссерской молодежи, оказывая громадное влияние не только на молодые, рожденные революцией театры, но и на работников академической сцены, воспитанных на совершенно иных традициях.

«Осовременивание» классика получило у некоторых последователей Мейерхольда искаженные формы «взятия классика на слом», перекликаясь с отрицанием классики в пролеткультовских кругах и нося на себе следы футуристского нигилизма по отношению к культурному наследию. На нынешнем этапе Мейерхольд сам снимает в теории и практике своей работы радикализм выставленных им ранее лозунгов «осовременивания». Плакатная разработка с резким сатирическим обнажением социальной «маски» уступает {166} у него свое место глубокому, психологически реальному раскрытию образов «Свадьбы Кречинского»[[259]](#endnote-244) и последней редакции «Горе уму». Но и на новом этапе, только в иной форме подачи, Мейерхольд сохраняет страстность обличительной струи своего творчества, направленной против реакционных сил прошлого. Вместе с тем углубляется характеристика эпохи, понимание сложных противоречий, в которых рождаются стилевые особенности классических произведений. Разве возможно было на сцене дореволюционного императорского театра показать те связи Грибоедова-Чацкого с декабризмом, которые приоткрывает Мейерхольд в «Горе уму»? Нет. Так же как невозможно было дать на сцене, оберегаемой чиновниками-бюрократами от всяческой «крамолы», беспощадное обличение Гурмыжской, как оно дано в «Лесе» Мейерхольда.

Но не только идейная высота отмечает работу над классиками советских художников. С ней неразрывно связана и борьба за высокое мастерство театра, предстающего в условиях советской театральной жизни во всеоружии яркого по форме синтетического искусства. Созданные советскими актерами образы Лира (Михоэлс), Ричарда III (Монахов и Софронов), Джульетты и Полины (Бабанова), Юсова (Орлов) могут служить показателем многих замечательных достижений, завоеванных артистами советского театра в процессе критического освоения классики. Правда, ряды трагических актеров с большим пафосом революционного романтизма не пополняются еще в желательном для нас быстром темпе. Но дело воспитания их является задачей нашего ближайшего будущего, и успешное включение ряда молодых революционных театров в работу над классикой дает уверенность, что новые таланты будут найдены и воспитаны для выполнения этих больших и ответственных задач. Если в настоящее время про нашу режиссуру можно смело сказать, что она критически овладела режиссерским наследием дореволюционной сцены и привела наш театр к высоко ценным итогам, то такое же критическое освоение искусства великих трагиков прошлого поможет нашим актерам укрепить уже завоеванные позиции и возродить на новой основе социалистического театра высокое мастерство трагического искусства.

Восемнадцатую годовщину Октября советский театр встречает художественно вооруженный рядом блестящих итогов работы над классикой. А переполненные театральные залы наших театров убедительно свидетельствуют о том, что задача «сделать доступными для трудящихся все сокровища искусств» выполняется социалистическим театром с невиданным в истории мирового театра размахом.

1935

## О комедийном спектакле[[260]](#endnote-245)

Чем объяснить, что ленинградские театры не имеют в своем репертуаре ни одной комедии Шекспира или Мольера, а также тот факт, что и в московских театрах наблюдается примерно такое же {167} положение дел? При том громадном внимании, которое уделяет советский театр освоению культурного наследия, отмеченные нами пробелы не могут не вызывать глубокого недоумения. Шекспировская трагедия разрабатывается весьма тщательно и во многих случаях с большим успехом в целом ряде наших театров. «Отелло», «Ромео и Джульетта», «Ричард III», «Король Лир», «Антоний и Клеопатра» — этот ряд постановок, проведенных лучшими нашими театрами, свидетельствует достаточно убедительно, что высокая трагедия прочно вошла в сферу внимания нашей режиссуры и наших лучших актеров. Но те же театры обходят комедию Шекспира и совершенно игнорируют комедию Мольера, величайшего мастера комедийного искусства мировой драматургии нового времени. Указанный только что ряд трагедийных спектаклей не находит своего соответствия в столь же веском ряде постановок комедий Мольера. Нет на наших сценах ни «Тартюфа», ни «Мизантропа», ни «Мещанина во дворянстве», ни «Мнимого больного», ни других замечательных произведений гениального французского комедиографа. А когда одно из них случайно появляется на сцене, то оно весьма быстро исчезает с афиши. По-видимому, по тем или иным причинам, советский театр не нашел еще своего подхода к Мольеру, не нашел еще стиля сценического исполнения высокой комедийной классики, тогда как по отношению к трагедии Шекспира проведенная нашими театрами работа уже дает определенные высокохудожественные результаты.

Отмеченное нами явление не может не вызывать беспокойства. Необходимо доискаться причин, вызывающих неполноценное отношение к Мольеру со стороны наших театров. Ведь Мольер настолько крупная величина мирового театра, что его комедиям обеспечено право на прочное существование в основном репертуаре наших крупнейших театров. А в настоящее время положение таково, что Мольера гораздо чаще можно встретить в клубном самодеятельном театре, чем на наших больших сценах. На изучении Мольера вырастала русская комедия и драма XIX века, комедия Грибоедова, Гоголя, Островского, Сухово-Кобылина. Этот факт настолько хорошо известен, что французский исследователь судеб Мольера в дореволюционной России мог писать: «На русской почве, и, можно смело сказать, только на русской почве, Мольер обрел вторую родину и вызвал к жизни достойных себя соперников» (Ю. Патуйе. «Мольер в России», Берлин, 1924). Нет сомнения, что в развитии советской комедии изучение Мольера сыграет громадную положительную роль. Но для того, чтобы эта роль могла быть проявлена, необходимо, прежде всего, чтобы наши театры ставили Мольера, и притом ставили и играли с полным сознанием ответственности своей работы и ее высокого принципиального значения.

Что же мешает нашим театрам дать полноценное художественное истолкование Мольера? Нам кажется, что здесь скрещиваются влияния различных художественных течений, которые в совокупности своей ставят преграды между нашими художниками театра и Мольером. Вспомним постановку «Тартюфа» в Госдраме (1929 год, {168} режиссура Н. П. Акимова, Н. В. Петрова и В. Н. Соловьева). Она представляла собой набор «аттракционов». В быстрой смене забавно изобретенных «трюков» они сменяли друг друга каждые пять минут. Оргон беседовал с дочерью, сидящей в корзине воздушного шара; изгоняемое из дому семейство Оргона выезжало на игрушечных автомобилях; корова махала хвостом во время беседы Марианы и Дамиса, протекавшей на сеновале, и т. п. Набор «аттракционов» превращал классическую комедию Мольера в мюзик-холльный спектакль, и формалистский энтузиазм режиссуры начисто смывал идейное содержание комедии Мольера, вдохновлявшей Салтыкова-Щедрина на создание русских Тартюфов — Иудушек Головлевых. Подобная «мюзикхоллизация» классика, восходящая к футуристскому театру и разного рода его ответвлениям, — дело глубокого, хотя и недалекого прошлого. Повторения такого рода «взятия классика на слом» ожидать в настоящее время не приходится, так как громадный творческий рост советских художников гарантирует от рецидивов подобной «мюзикхоллизации».

Гораздо более устойчивым является другой подход к классической комедии: снижение высокой комедии Мольера до уровня поверхностного смешка «ловких и умных фабрикантов пьес», какими являются в большинстве своих произведений Скриб и Лабиш. Высокая комедия переводится в план легкого фарса, актер начинает «комиковать», серьезная комедия с большой проблематикой превращается в анекдот и плоскую шутку. В спектакль вводится целый ряд «испытанных» приемов провинциального фарсового комика прежних лет. При этом режиссура нередко оказывается бессильной справиться с «трючками» и «шутками», которые вводит в спектакль комикующий актер, считающий своей непременной обязанностью всегда и всюду «смешить» публику. В самом серьезном месте он готов «крякнуть уткой» и вызвать смех в зрительном зале, игнорируя замысел автора и идейный смысл спектакля. Иногда такого рода «трюкачество» актера преподносится грубо и резко, иной раз оно подается в очень тонкой отшлифовке. Но и в том и в другом случае мы имеем дело с обеднением содержания высокой комедии, со снижением комедийного стиля в план чисто развлекательного зрелища. Эти актерские традиции весьма живучи. С ними борется каждый культурный режиссер. Но стоит ему «недоглядеть», как с разных углов пробиваются «приемчики», предназначенные для развлечения публики и для поддержания «скучного», по мнению такого «комикующего» актера, классика. Эти традиции «комикования» не имеют своих теоретиков и живут в практике театра, опираясь на неписаные «законы». Они исчезают в процессе художественного роста данного актерского коллектива. Но для окончательного искоренения их требуется неустанная забота художественного руководства и сплоченная воля артистического коллектива, твердо осознающего высокие воспитательные и образовательные цели театрального искусства.

В отличие от подобных неписаных актерских традиций, имеется другая система приемов исполнения высокой комедии, которая по {169} своему происхождению является изобретением не актера, а режиссуры. Мы имеем в виду тот набор приемов постановки, который обычно обозначается как «театрализованный театр», «театр преувеличенной пародии», «театр эстетического балагана» или другими наименованиями, ведущими свое происхождение от практики символистско-условного театра предреволюционных лет. Чаще всего тот же набор приемов, применяемый к исполнению классической комедии, носит название театрального «гротеска». Этот довольно сложный комплекс приемов постановки имел в свое время свою «теорию», связанную с эстетикой символизма. Теоретики этого лагеря, группировавшиеся в свое время вокруг «журнала доктора Дапертутто», «Любовь к трем апельсинам», охотно подкрепляли свои доводы ссылкой на «народный театр» и пытались доказывать «народность» пропагандируемого ими театрального «гротеска» и «преувеличенной пародии»[[261]](#endnote-246), Комедия дель арте, старинный народный фарс, приемы скоморохов и клоунов были в свое время введены в спектакли «театрализованного театра», выдвигавшегося в противовес театру натуралистическому и психологическому.

В настоящее время этот комплекс «эстетического балагана» отжил свой век и не выступает, конечно, в своем чистом и первоначальном виде. Но остатки его существуют. Не так уже редко они пытаются проявить себя в практике наших дней. Примером может служить постановка «Проделок Скапена» в Траме, проведенная в истекшем сезоне[[262]](#endnote-247). Аналогичные явления отмечала московская критика, рецензируя постановку «Скупого» в б. Драматическом театре в Москве[[263]](#endnote-248). Комедия Мольера превращается у запоздалых приверженцев «эстетического балагана» в своеобразное театральное «сочинительство». Текст безжалостно купируется: «отсебятина» вводится в реплики актеров (с ведома и согласия режиссера, ссылающегося при этом на «импровизацию»); к тексту пьесы Мольера присочиняются новые сцены-пантомимы, растягивающиеся в мучительно длинные и мало остроумные «интермедии». Театр вступает в соперничество с Мольером в области остроумия и шутки, вероятно, вполне искренно считая себя «конгениальным» соавтором пьесы. Все характеры Мольера, насыщенные определенным и глубоким социально-психологическим содержанием, превращаются в «маски» идиотических персонажей. На сцене оказывается целая галерея выживших из ума стариков и старух, тупоумных «слуг» и нелепейших «влюбленных» обоего пола. Все это именуется постановкой в «гротесковом» стиле и выдается за подражание «народному театру», тогда как в действительности мы имеем здесь дело с самым пошлым эпигонством символического театра. Густой грим на лицах-«масках» актеров превращает человеческое лицо в диковинную рожу и не допускает никакой мимики. Чудовищные «животы» мешают развернуться жесту, коверкание голоса ради «преувеличенной пародии» обессмысливает реплики актера и делает авторский текст неузнаваемым. Труппа веселится «вовсю» среди разного рода «интермедий» с фонариками и с «комикующей» музыкой, а зритель, уходя из театра, недоумевает, почему Мольера называют {170} классиком и великим писателем. Спектакль превращается в набор глупых и нелепых шуток, пустоту которых бессильны прикрыть нарочито «красочные» (сделанные с претензией на «старину», но в действительности лишенные всякого исторического чутья) костюмы. В такого рода спектаклях «смешные жеманницы» Мольера непременно будут грохаться об пол и валяться под стульями или под столами, ибо режиссура, по-видимому, считает, что это входит в норму поведения светских дам, которым стремятся подражать мольеровские «модницы». Такими «утонченными» приемами режиссура ведет отчаянную борьбу с реализмом Мольера, и, когда ей удается окончательно обессмыслить мольеровскую комедию, она считает себя на вершине художественного творчества. Необходимо самым решительным образом сказать такого рода «новаторам», что они запоздали со своими новшествами на двадцать-тридцать лет и что их эклектизм приносит громадный вред нашему театру.

Можно указать и еще один вариант истолкования классической комедии. Отрицая «эстетический балаган», некоторые театры превращают комедию в бытовую драму, изгоняют смех и довольствуются жанровыми бытовыми картинками «из далекого прошлого». Текст воспроизводится честно, без искажений, костюмы также воссоздаются согласно «эпохе» со всей исторической достоверностью. Но постановка, лишенная гнева и ненависти, освобожденная от бичующего смеха, наводит тоску на зрительный зал. «Комедия требует иронии, сарказма», — говорит М. Горький, а унылый постановщик изгоняет из классической комедии смех сатирика и довольствуется добродушным юмором там, где классик негодует и обличает. Об этом пришлось вспомнить, следя за спектаклем «Ревизора», недавно прошедшим в Лентюзе[[264]](#endnote-249). И такого рода воспоминания не являются единичными при просмотре комедийных спектаклей классического репертуара.

Еще раз напоминаем: Мольер отсутствует в наших театрах. Если же он попадает на нашу сцену, то разного рода формалистские подходы выворачивают его наизнанку и удаляют от зрителя. Такое отношение к величайшему мастеру комедии напоминает нам о том, что критика и театры не проделали еще необходимой работы по очищению комедийного спектакля от разного рода формалистских загибов. Поиски стиля советского комедийного спектакля должны привлечь к себе внимание нашей театральной общественности в гораздо большей мере, чем то имело место до сих пор. В области истолкования классической комедии (то есть прежде всего Мольера) необходимо проделать столь же серьезную работу, какую провели наши театры, принявшись за разработку трагедии Шекспира. Тогда непростительный пробел в репертуаре наших театров будет заполнен и учеба у классика в целях создания советской комедии будет поставлена на правильные рельсы. А пока что надо сказать как можно громче:

— Мольер не ставится нашими театрами! Это недопустимо!

1936

## **{****171}** Островский на сцене ленинградских театров[[265]](#endnote-250)

Было бы ошибочно считать, что в ленинградских театрах ведется совершенно иная работа над Островским, чем в театрах московских, и тем самым противопоставлять работу двух городов над освоением классического наследия. Несомненно, что работа над Островским, проводимая в Ленинграде, руководится общими для театров Советского Союза задачами освоения культурного наследия. Но тем не менее существует известное историческое прошлое ленинградских театров, которое нельзя игнорировать. Напротив, его необходимо учесть, дабы объяснить то положение, которое создалось в 1936 году в Ленинграде, в частности в одном из его старейших и крупнейших театров, в отношении работы над классическим репертуаром. Это положение характеризуется словами нового художественного руководителя Государственного академического театра драмы С. Э. Радлова, сказанными перед премьерой спектакля «Лес» в декабре 1936 года[[266]](#endnote-251). В однодневной газете, выпущенной к этому спектаклю, С. Э. Радлов пишет:

«Поистине, нельзя более терпеть, чтобы школьник, студент или рабочий Ленинграда, борющийся за повышение своей культуры, желающий овладеть лучшим, что создано в литературе на языке величайших художественных откровений Пушкина, Гоголя, Толстого <…> — чтобы этот зритель не мог увидеть в б. Александринском театре прекрасно сыгранными “Грозу”, “Лес”, “Бориса Годунова” и многое еще, чем мы вправе гордиться. Салтыков-Щедрин, Сухово-Кобылин, Тургенев и Чехов тоже будут ждать своей очереди, ждать достойного сценического выполнения».

Если вдуматься в конкретный смысл этих слов, то окажется, что большинство русских классиков драматургии все еще дожидается своей очереди перед дверьми академического театра, так как до сих пор еще не нашло в нем достойного сценического воплощения. По отношению к Островскому положение дел сложилось таким же образом. В 1936 году Академический театр драмы не имел в своем репертуаре ни одной пьесы Островского, и только постановка «Леса» Островского в декабре месяце восполнила этот зияющий пробел. Такая недооценка классического репертуара, и в особенности пьес Островского, в Академическом театре драмы имеет свои исторические корни. Еще в 1910 году, в период глубокого идейного кризиса буржуазного театра, Мейерхольд и Озаровский писали: «В течение многих уже лет Александринский театр, по подбору артистических сил своих могущий выдвинуться в ряд европейских театров, мучительно топчется на одном месте, словно боясь широких путей… Художественная пестрота, художественная разнокалиберность репертуара — вот чем отравлена деятельность Александринского театра… Театр, на сцене которого преспокойно уживаются рядом Грибоедов и Невежин, Гоголь и Рышков, Островский и Карпов, Чехов и Кравченко, не может претендовать на первоклассное значение». Поэтому «ближайший и единственно ведущий к возрождению Александринского театра путь — образцовый классический {172} репертуар от Эсхила до Метерлинка и от Фонвизина до Чехова с побегами в сторону бесспорно литературной новейшей драмы»[[267]](#endnote-252).

Действительно, «художественная пестрота», отмеченная авторами записки, являлась одним из главных препятствий в работе б. Александринского театра в предреволюционные годы. Однако, указывая на ослабление деятельности театра, авторы записки не могли своими силами ликвидировать кризис театра. Более того, провозглашая путь к классике как путь спасения театра, они включали в число классиков символиста Метерлинка и тем самым вносили новый вид «художественной пестроты» в работу критикуемого ими театра.

Несомненно, что, подобно московскому Малому театру, б. Александринский театр на протяжении XIX века раскрывал большое реалистическое мастерство сценического искусства. Но в начале XX века, в период распада буржуазной культуры, репертуар Александринского театра все сильнее и сильнее засорялся пошлой мещанской драмой. Это ослабляло работу крупных мастеров сцены. Еще в конце 90‑х годов прошлого столетия на сцене б. Александринского театра можно было видеть блестящую плеяду актеров-реалистов. Имена Давыдова, Варламова, Савиной хорошо известны. Однако реалистические традиции, сохранявшиеся в игре этих мастеров сцены, подвергаются в дальнейшем сильным испытаниям. В театре усиливаются натуралистические тенденции, нивелирующие традиции классического реализма и засоряющие его бытовизмом и жанризмом. Затем появляются, в противовес натурализму, символистские течения, которые ведут к истолкованию классики в свете идеалистических модернистских концепций искусства. Эти новые течения, свидетельствующие об упадке театральной культуры в эпоху империализма, разлагают реалистические основы Александринского театра гораздо сильнее, чем в работе Малого театра, также не избегшего модернистских влияний.

Натуралистические тенденции, низводившие большое классическое искусство к бытовому жанризму, нашли своего защитника в лице главного режиссера, а затем и управляющего труппой Б. П. Карпова.

Проводником символистских течений стал В. Э. Мейерхольд. Он принес с собой в б. Александринский театр мастерство режиссера, то мастерство, которое мало культивировалось на этой сцене. Но вместе с тем он внес в жизнь этого театра и эстетический «традиционализм» и символистское истолкование классики. Рядом с натуралистическими постановками Островского появляется «Гроза» в постановке Мейерхольда — Головина (1915 год) — опыт символистского истолкования реалистической драматургии прошлого.

Импрессионистско-символистские влияния глубоко подтачивают реалистические традиции театра. Но в этот момент театр вступает в новый период своей жизни, который открывает ему Великая Октябрьская социалистическая революция.

Стремясь вывести театр на новый путь творчества, Советская власть уже в первые годы революции помогает театру удалить {173} с афиши пошлый мещанский репертуар. Вместе с тем усиливается внимание к классике.

Уже! в 1920 году А. В. Луначарский мог сказать в письме к немецким рабочим: «Мы совершенно изгнали и блудливый фарс и мещанскую обывательскую капитель, мы изгнали патриотические барабанные пьесы, мы почти совершенно изгнали пьесы мало-мальски дурного вкуса. Репертуар у нас идет русский и иностранный классический. Новые пьесы пока редки, но это благородные пьесы»[[268]](#endnote-253).

Сказанное А. В. Луначарским относится, несомненно, и к б. Александринскому театру.

В 1918 году в репертуар б. Александринского театра входят одна за другой девять пьес Островского — явление небывалое в истории этого театра. Классики начинают вытеснять пошлый мещанский репертуар. Но истолкование Островского (проводимое вплоть до 1925 года под руководством режиссера Е. Карпова) еще не может освободиться от натурализма. Ни одна из этих постановок 1918 года не уцелела на афише театра на долгое время. Театральный музей Ленинграда хранит фотографии с этих постановок. Знакомясь с ними, видишь симметрично расположенные на первом плане кресла, симметрично расставленные в глубине сцены диваны и столь же симметрично развешанные по стенам скучного «павильона» картины. Такого рода «традиционные» спектакли удерживаются некоторое время на сцене, но затем они снимаются с афиши, так как перестают удовлетворять быстро растущим художественным требованиям, предъявляемым новой театральной общественностью к постановке классики на советской сцене.

Академический театр пытается удовлетворить этим требованиям и выпускает новые постановки пьес Островского — в 1927 году «Волки и овцы» (реж. Л. С. Вивьен, худ. Б. М. Кустодиев), а в 1928 году «Доходное место» (реж. К. П. Хохлов, худ. В. А. Щуко). Эти постановки относятся к тому периоду, когда театр подпадает под влияние конструктивизма, идущее, в частности, от Театра имени Вс. Мейерхольда.

Эти влияния осваиваются непоследовательно. Они касаются частично декоративного оформления, частично некоторых моментов режиссерской экспозиции. Но игра исполнителей не перестраивается в соответствии с новыми замыслами художников и режиссеров. Таким образом получается, что артисты, хранящие в той или иной степени традиции реалистического сценического искусства, попадают в условия, не соответствующие их стилевым навыкам.

Формальные новшества декоративного оформления вступают в разлад со сценической игрой. Кроме того, внутри актерского состава намечаются различные течения, и разнобой в стиле актерского исполнения усиливает эклектизм данных спектаклей. Эти новые постановки оказываются недолговечными. Они быстро сходят со сцены театра. И только работа над «Лесом» в 1936 году ставит заново серьезную проблему полноценного реалистического истолкования Островского на сцене академического театра.

{174} В большинстве постановок пьес Островского, прошедших на сцене б. Александринского театра после Октября, можно встретить прекрасно исполненные отдельные роли. Корчагина-Александровская, Певцов, Горин-Горяинов и многие другие крупные артисты создают образы большой художественной ценности. Но организовать талантливые актерские силы в цельный и стройный спектакль долгое время не удавалось. Поскольку не было органически цельного спектакля, то и влияние б. Александринского театра на работу молодых ленинградских театров, возникших после Октября, оставалось в области истолкования Островского весьма ограниченным.

На протяжении первого десятилетия советского театра молодые ленинградские театры почти совсем не ставят Островского. В этом игнорировании великого русского драматурга молодыми театрами во многом повинны вредные влияния, шедшие от левацких воззрений на искусство, от пролеткульто-богдановских теорий, отрицательно относившихся к классическому наследию[[269]](#endnote-254). «Отрицанием классики» долгое время болеют молодые ленинградские театры. Только в 1933 году наблюдается решительный перелом. Этот год приносит с собой обширную серию постановок классических пьес, в том числе и произведений Островского. В борьбе за социалистический реализм начинает раскрываться новое понимание задач освоения классического репертуара.

Но работа ленинградских театров в этот период ведется в различных направлениях и с различным успехом. Здесь мы можем различать три группы постановок.

Первая группа спектаклей, посвященных творчеству Островского, находится еще под сильным воздействием идеалистической эстетики дореволюционного театра. На эти тенденции наслаиваются другие, идущие от западного экспрессионистского театра первых послевоенных лет. Так появляется ряд постановок пьес Островского, который истолковывается то «под Метерлинка», то «под Георга Кайзера», то в плане «гофманианы», ориентируясь на фантастику немецкого романтика Э.‑Т.‑А. Гофмана.

Явно экспрессионистские тенденции проявляются в замысле спектакля «Бесприданница», поставленного режиссером В. Н. Соловьевым (Красный театр, 1933 год, худ. М. С. Полярный). Знакомясь с экспозицией спектакля, напечатанной режиссером три года спустя после спектакля, нетрудно подметить, что в пьесу Островского были введены мотивы, характерные для пьес немецкого экспрессионизма, которые успешно ставил тот же режиссер (в 1924/25 году)[[270]](#endnote-255). Постановка задумана «под Георга Кайзера». По мысли режиссера, она должна раскрывать «гибель маленьких людей под гнетом развивающихся капиталистических отношений». В «Бесприданнице» режиссер находит троих таких «маленьких людей»: Ларису, Карандышева и Робинзона. Но более всего он заинтересовывается Карандышевым. «В трактовке этой роли можно найти какое-то соприкосновение и некую перекличку Островского с мотивами ранних произведений Достоевского», — говорит режиссер и на вопрос: что такое Карандышев? — отвечает: «Карандышев — {175} это маленький, забитый, ничтожный человек, жизнь которого протекала в тяжелых условиях. За все время своего существования на свете — ни одной радостной минуты, всегда ниже всех; с малых лет вечно приходилось ему переносить безропотно насмешки, издевку». Трагедия этого маленького человека и привлекает к себе внимание режиссера в первую очередь. Он искусно подготовляет постепенно надвигающуюся трагедийную катастрофу, считая, что «роковой выстрел из пистолета Карандышева» раскрывается как «трагиромантическая буффонада по своей сущности». В первых двух актах Карандышев предстает с чертами «самодовольного, самовлюбленного мещанина», но третий акт наполняется «лирической грустью много исстрадавшегося человека». После того как Карандышев узнает, что Лариса поехала с «его исконными врагами» за Волгу, «мелкая фигура Карандышева вырастает до титанических размеров. Растет мститель за оскорбление не только самого себя, но и всех маленьких людей». Карандышева охватывает «припадок ярости». Он подбегает к своей коллекции оружия и «разряжает всю коллекцию пистолетов, стреляя в воздух, схватывает винтовку, подбегает за арку к столу и расстреливает все находящиеся на нем бокалы и бутылки. Обессиленный, почти ползая по полу, он достигает ковра с коллекцией, на котором остался один заряженный пистолет, целует его с необычайной любовью, кладет за фалды фрака и со словами: “Здравствуй, черная гибель! Я навстречу тебе ухожу!” (Есенин) — выбегает в поиски за Ларисой. Животно-испуганный крик Огудаловой, жалобное лепетанье Евфросиньи Потаповны и молчаливый испуг Ивана заканчивают действие акта».

По своему характеру эта трактовка Карандышева очень близко напоминает «смятение чувств» и «разорванное сознание» немецких экспрессионистов. Карандышев становится похож на героя драмы Георга Кайзера «С утра до полуночи». Его страдания «маленького человека» доводятся до «ярости», до экстаза. Вставка стихов Есенина определенным образом окрашивает неистовство мстителя «за всех маленьких людей» в тона упадочного пессимизма. И не случайно действие «Бесприданницы» переносится режиссером к концу XIX и началу XX века. Таким путем легче передать настроение, которое предстает в экспозиции режиссера как скрепленное с «разорванным сознанием» экспрессионистских героев.

Для нас такой «экстатический» взрыв отчаяния героя экспрессионистской драмы совершенно неприемлем в пьесе Островского. Здесь режиссер развертывает свою тему, а не тему, предложенную Островским. А эта «своя» тема режиссера оказывается темой, которая много раз поднималась в западном искусстве послевоенного времени, в частности в пьесах немецких экспрессионистов. Спектакль «Бесприданница» был осуществлен В. Н. Соловьевым в первой редакции в 1927 году. Сцена расстрела бутылок и бокалов была сохранена в этом спектакле. В процессе работы над спектаклем 1933 года эта сцена отпала. Но, возвращаясь к своему спектаклю в 1936 году и опубликовывая его экспозицию, режиссер полностью сохранил свой старый замысел.

{176} Такого рода тенденции не стоят изолированно. Сходные настроения мы находим и в постановке «Женитьбы Бальзаминова», показанной в Траме, недавно реорганизованном в Ленинградский театр имени Ленинского комсомола (реж. И. Чужой, худ. А. Константиновский, 1936 год)[[271]](#endnote-256). Эта постановка сделана «под Гофмана», причем фантастика Гофмана введена в спектакль весьма своеобразным образом. Рядом с комнатой Бальзаминовых зритель видит сени, в которых сидят шесть странных персонажей, по своему внешнему облику напоминающих «беспризорников». Эти шесть персонажей образуют некий «хор беспризорников», который поет в течение почти всего спектакля. Своими песнями он вмешивается в действие, комментирует реплики действующих лиц, заполняет паузы и откликается на происходящие в пьесе события. «Беспризорники» поют уверенно, слаженно, бойко. Они распевают то романс «Крутится, вертится шар золотой», то веселые куплеты о «Мишке-Бальзамишке», то песни о «башмачнике» или «тройке». Этот «хор беспризорников» заглядывает из сеней в окно квартиры Бальзаминовых, с любопытством наблюдая за происходящим. Порой он вылезает из сеней и располагается в комнате, своей песней отмечая момент «похищения невест» Чебаковым и Бальзаминовым. А в последнем акте, когда Бальзаминов предается мечтам о богатстве, «хор беспризорников» конкретизирует театральной игрой мечты Бальзаминова. Один из «беспризорников» изображает коня с бубенцами, другой кучера, кричащего «берегись», а сам Бальзаминов раскрывает зонтик и садится у окна, изображая едущего в коляске барина. Эта сцена поездки Бальзаминова в коляске идет при затемненном свете. Фантастический образ гофмановских «видений» воплощается очень искусно на сцене. Но при чем тут Островский?

Таинственность обволакивает спектакль и иным порядком. Когда входит на сцену Чебаков, то он появляется как некий «таинственный персонаж» (вроде «заезжего офицера» из «Ревизора» в постановке Мейерхольда). Он начинает разговор с Бальзаминовым на каком-то «тарабарском» языке и, только произнеся эту «тарабарщину», он переходит к тексту Островского. Бальзаминова неотступно сопровождает некий «неизвестный» — условный персонаж, по внешнему виду не то слуга, не то «беспризорник». Сам же Бальзаминов показан как «мечущийся» «маленький человек», с трагикомическим настроением переживающий свои злоключения. Не то это герой из «Сказок Гофмана», у которого поочередно разбивается все иллюзии о счастье, не то это Гулячкин из «Мандата». Когда Чебаков целует избранную Бальзаминовым девушку (Раису), то Бальзаминов неистово кричит: «Не смей целовать мою Раису!» И в этом крике содержится столько экспрессионистского отчаяния, что невольно вспоминаешь крик Гулячкина (в постановке «Мандата» Мейерхольдом): «Так чем же нам жить, мамаша!» Это «смятение души» Бальзаминова и должна, по-видимому, эмоционально поддерживать вся та фантастическая «гофманиана», которая введена режиссером в пьесу Островского.

Известно, что в работе Трама классический спектакль имеет {177} свою довольно печальную историю. «Недоросль» Фонвизина был здесь поставлен «шиворот-навыворот»[[272]](#endnote-257). Затем следовали «Проделки Скапена» Мольера (1936 год), превращенные режиссурой (В. Кожич) в «эстетический балаган» с набором аттракционов и трюков. Скупые купцы Мольера предстали здесь как идиотические старики, которые были в полном восторге от своего идиотизма. «Женитьба Бальзаминова», поставленная «под Гофмана», говорит о несерьезном, неправильном отношении этого театра к классическому наследству.

Насколько не изжиты еще влияния эстетического условного театра предреволюционных лет, можно видеть также и на спектакле «Бесприданница», поставленном на Малой сцене Академического театра драмы (реж. Н. Симонов, худ. Н. Сосунов, 1936 год)[[273]](#endnote-258). Спектакль этот объявлялся «внеплановым» и «экспериментальным». Но лучше было бы не браться за такого рода «эксперименты» и не играть Островского «под Метерлинка». Островский трактовался здесь в приемах раннего символистского театра. Драматический стержень спектакля уничтожался, и на сцене утверждалась лирическая бездейственность. Казалось, что мы присутствуем при первых опытах подражания «стилизованному» театру Георга Фукса в Мюнхене 1908 года[[274]](#endnote-259). Об этом напоминали приемы мизансценирования, построенные на принципах «барельефной сцены». Действующие лица появлялись «барельефом» на боковых планах авансцены. В середине сцены показывался импрессионистский вырез «куска природы», окаймленный деревцами, нарисованными «под японскую гравюру». Но «условная» постановка сочеталась с чисто натуралистическими деталями (вроде «четвертой стелы» из кресел, на которых исполнители рассаживались спиной к зрителю). Реализм Островского подменялся лирическим интимным психологизмом. «Настроение» заполняло «атмосферу» сцены, с которой изгонялась всякая сильная страсть, уступая место тихим вздохам и выражению печальной беспомощности. Рисовалась жизнь безвольных, лишенных силы протеста людей. «Бесприданница» стоит у самой рампы, и ее грустная фигура вырисовывается «крупным планом» под падающими на нее лучами света. В зрительный зал льется тихое, созерцательное настроение печали и тоски. Лариса предстает как печальная жертва этого мира, а причины ее страданий кажутся лежащими далеко за пределами окружающей ее действительности. Все существо Ларисы уходит в мечтания и видения. Она поглощена сама собой. Прощаясь с людьми в предсмертный час, она даже не замечает подходящего к ней Вожеватова. Она уходит из жизни без борьбы, уходит в какую-то прекрасную даль. В этом плане образ Ларисы был хорошо обрисован артисткой А. Н. Парамоновой, но этот образ имеет мало общего с замыслом Островского. Протест против окружающей действительности, проявлявшийся в лиризме Ларисы — Комиссаржевской, здесь исчезал бесследно. Бездейственная лиричность спектакля оказывала свое влияние и на трактовку других образов пьесы, так что острота социальных характеристик Вожеватова и Кнурова пропадала.

{178} Стремление режиссуры дать импрессионистскую транскрипцию Островского показывает, что понимание классического реализма Островского было совершенно чуждо театру. Режиссура ориентировалась не на лучшие традиции русского сценического реализма XIX века, а на постановочные приемы упадочного театра начала XX века, теряющего волевую напряженность драмы и устремляющегося к неподвижности и бездейственности. Таким путем искажался самый смысл обращения к классике на сцене советского театра.

Сходные эстетические тенденции проявляются в иной форме в спектакле «Правда хорошо, а счастье лучше» (Театр ЛОСПС, реж. Л. С. Вивьен, худ. М. С. Полярный). Этот спектакль возник еще в процессе школьной работы, в Институте сценических искусств, в 1925 году. Затем он вошел в репертуар Театра актерского мастерства и удержался до настоящего времени, попав на афишу Театра ЛОСПС (после недавно проведенного слияния двух театров)[[275]](#endnote-260). Декорация этого спектакля, сделанная в стиле «бидермайер», устанавливала эстетское созерцательное отношение к купеческому быту XIX века под предлогом шутливой его обрисовки. Заднее панно показывало стилизованное дерево с яблоками, некий «райский сад», служивший фоном для действия. На этом же фоне появлялась Поликсена, обрисованная в карикатурном плане, с гротесковыми чертами. Рисовался шарж на Поликсену — с подчеркнутым взвизгиванием, нарочитыми ужимками, которые начисто уничтожали характер, нарисованный Островским. Имея хорошего актера для исполнения роли Грознова (В. В. Меркурьев), театр подчинил спектакль мастерству одного актера. Спектакль сделался «актерским», ибо образ Грознова выпятился на первый план, неизменно привлекая к себе внимание зрительного зала.

Грознов — Меркурьев обладает большим навыком игры и располагает целым рядом приемов, при помощи которых он прочно овладевает симпатиями зрительного зала. Создается впечатление, что ради показа этого актерского мастерства и существует данный спектакль. А в остальном он «бездумный». Уловить хоть какую-либо идею в данном представлении трудно. Пьеса Островского разыгрывается как чисто развлекательный спектакль. Раскрыть значение Островского как классика русской сцены эта постановка бессильна.

Очерченная только что первая группа спектаклей характеризуется в целом тем, что здесь классическая пьеса является предлогом для раскрытия субъективистских настроений режиссуры, в той или иной степени находящейся еще в плену импрессионистско-условной или экспрессионистской концепции театра. Тот Островский, о котором писал Добролюбов, здесь забыт.

Вторая группа спектаклей Островского определяется иными признаками. Здесь мы находим стремление режиссуры подчеркнуть обличительное значение образов Островского. Режиссер изыскивает разного рода выразительные средства театра, дабы показать на сцене «суд над старой Россией». В его задание входит широкое раскрытие «темного царства». Но это задание осуществляется упрощенным {179} образом, сплошь и рядом минуя Островского и обособляясь в самостоятельную задачу «дорисовывания» пьесы Островского средствами театра. Режиссер не доверяет Островскому, хотя и исходит от нарисованных им образов и положений. Вторгаясь в драматическую ткань пьес Островского, режиссер вступает в соперничество с автором-классиком. Режиссер стремится проявить себя как драматург. Он перекраивает пьесу Островского, пользуется приемом «монтажа текста» и изобретает «персонажи, введенные в постановку режиссурой». Такого рода спектакли проводились на ленинградской сцене учениками Мейерхольда, проведшими в театре своего учителя те годы, когда Мейерхольд работал над постановкой «Леса» (1923/24 год). С опозданием на десять лет последователи Мейерхольда пытались проводить в своей художественной практике приемы своего учителя, то есть то время, когда сам Мейерхольд уже объявляет войну своему прежнему методу постановки, допускавшему коренную ломку структуры классической пьесы. Здесь мы встречаемся с запоздалым эпигонством «конструктивистского» театра.

Первым спектаклем такого плана явилась постановка «Грозы» (Театр ЛОСПС, 1933 год, реж. А. Б. Винер, худ. В. Н. Шкляев). Это был первый опыт работы над классической пьесой в театре б. Пролеткульта, долго отказывавшегося от встречи с классиком. Постановка стремилась дать ощущение «темного царства», показать закрепощение человека патриархальным домостроем, самодурством, грубо собственнической тиранией, неразрывно связанной с религиозными предрассудками. Но этот ценный замысел перебивался стремлением режиссуры работать не над центральными, а над периферийными образами пьесы. Именно на периферии пьесы режиссер искал возможность делать свои находки и изобретения. При этом увлечение самостоятельными «находками», сделанными среди побочных и второстепенных тем пьесы, настолько загрузило спектакль, что режиссер не заметил, как далеко он отошел от основного замысла Островского. На спектакле сказалось влияние вульгарно-социологических схем, которыми многие литературоведы в то время мерили Островского.

Второстепенная фигура Феклуши служила поводом для показа религии как средства закрепощения человека. Но для того, чтобы показать это, режиссура раздувала Феклушу почти до центрального образа, стремясь изобразить «странницу» как «идеолога патриархального купечества». Создавался особый эпизод «моления перед иконами» в доме Кабанихи. Феклуша доходила до неистового кликушества, превращаясь в образ фанатического изуверства[[276]](#endnote-261). Не Кабаниха, а Феклуша распоряжалась домом Кабанихи, так что отношения, намеченные у Островского, оказывались перевернутыми.

Вот как обрисовывалась картина «быта домостроя»: «Действие перебрасывается в домашнюю молельню Кабанихи, Феклуша рассказывает о своих видениях в Москве и заражает своим исступлением всех слушающих ее: Феклуша кликушествует и доводит себя до судорог. Все в ужасе поют псалмы, моля бога спасти их от {180} надвигающихся новых времен. И слова Феклуши: “Уж и время-то стало в умаление приходить” повергают всех в отчаяние и в экстатические молитвы. Кабаниха и Феклуша вопят: “Нам бы только не дожить до этого!” А в это время у забора дома Кабанихи появляется пьяный Дикой. Истерическое пение, несущееся из дома Кабанихи, вызывает в его пьяном мозгу представление о “страшном суде”, на котором поджаривают грешников. Ему начинает казаться, что небо валится на него. И здесь Дикому присваиваются слова Курослепова из “Горячего сердца” — монолог о небе, “которое валится, и о грешниках, которых поджаривают”».

Работа над побочными темами пьесы и расширение их до самостоятельных эпизодов имели еще и другое направление. В сцене в овраге появлялись дополнительные фигуры влюбленных: рядом с Катериной и Тихоном, Варварой и Кудряшом выступали и «введенные режиссурой» пары: Глаши и Шапкина, Феклуши и монаха. Последняя любовная пара своим гротесковым поведением сразу же вызвала волну смеха в зрительном зале, которая явилась осуждением режиссерского замысла. Введение в пьесу новых «опасных связей» любовного характера, устанавливаемых режиссурой между персонажами Островского, проявилось и на характеристике отношений Кабанихи и Дикого (как «раскрытие» реплики Глаши: «нашей бы хозяйке за ним быть…»).

В такого рода театральной дорисовке пьесы сказывалось опасное увлечение второстепенными деталями, уводившими в сторону от творчества Островского. Стремление режиссуры идти в ширь, а не в глубь пьесы приводило к тому, что различные «находки» постановщика, развертывавшего побочные темы в самостоятельные «эпизоды», отвлекали внимание зрителей от сложной и глубокой душевной драмы Катерины. Социальный смысл пьесы искажался. «Луч света» так и не появлялся в «темном царстве»: Катерина была показана скорее как страдающая жертва «темного царства», пассивно томящаяся и живущая в сновидениях и мечтах, окутанная прозрачной дымкой оперной лирической «героини». Мотивы протеста Катерины против «темного царства» остались затушеванными. Обилие музыкальных номеров, введенных в спектакль, еще более усиливало «оперный» характер постановки, растекавшейся по нескольким тематическим линиям и не находившей своего драматического стержня.

Насколько серьезно болела наша молодая режиссура стремлением перекраивать драматургическую структуру классической пьесы, видно из постановки «Доходного места» (Большой драматический театр, 1933 год, реж. В. В. Люце, худ. Л. Т. Чупятов). Основную тему спектакля театр увидел в образе Жадова[[277]](#endnote-262). «Показ фигуры молодого человека XIX столетия и является основной темой нашего спектакля», — говорит режиссер В. Люце, подчеркивая, что «в лице Жадова мы имеем фигуру нарождающегося молодого интеллигента-разночинца, трагическую фигуру, по большей части гибнущую от окружающей ее действительности». Исходя из этого, режиссура рассматривала «Доходное место» как «трагедию русского {181} идеализма». В программе-газете, выпущенной театром к премьере спектакля «Доходное место», Б. М. Эйхенбаум писал, что трактовка театра «придает пьесе смысл общественной трагедии и заставляет выдвинуть на первый план Жадова в его соотношении с Вышневским. При этой трактовке Юсов становится персонажем аккомпанирующим, оттеняющим и дополняющим смысл пьесы».

Стремясь поставить Жадова «на одно из первых после Чацкого мест», театр передает Жадову некоторые реплики из «Горя от ума» Грибоедова. «Свежо предание, а верится с трудом», — неожиданно говорит Жадов в ответ на рассказ Вышневского о губернском городе, преклонившемся перед фигурой «первейшего взяточника». Сквозь образ Жадова зритель должен был почувствовать образ Чацкого. Желая «укрупнить и идеологически уточнить фигуру Жадова», театр изменил финал пьесы, считая, что благополучный для Жадова конец, нарисованный Островским, ведет к тому, что «трагедия искусственно и даже прямо фальшиво превращена в комедию» (Б. М. Эйхенбаум). Театр «исправляет» Островского и вычеркивает данный им оптимистический финал.

Линия Жадова «укрупняется» и через широко развернутый показ фигуры Досужева, «который как бы предсказывает будущую судьбу Жадова». Кроме того, режиссура инсценирует особый эпизод в сцене «В трактире» и выводит самого Островского с Аполлоном Григорьевым и Эдельсоном за трактирным столиком в окружении хора цыган.

«Я решительно один, без всякого знамени…», — говорил Аполлон Григорьев, и именно этот мотив социального одиночества, перекликающийся с трактовкой образа Жадова, раскрывается театром через поющего тоскливые цыганские романсы А. Григорьева. Настроение его поддерживает пение цыганского хора, в унисон которому рыдает охмелевший, одинокий, «трагический» Жадов, своим поведением подчеркивающий пафос «мученика идеализма».

Свою «концепцию» Островского театр пытался подкрепить введением в текст отрывков из произведений Аполлона Григорьева, Горбунова, Писемского. Он вывел на сцену не только самого Островского, но и некоторых персонажей из других комедий Островского.

Но, выдвигая мотив социального одиночества Жадова на первый план, театр вступал в конфликт с Островским. Текст Островского сплошь и рядом опровергал «концепцию», задуманную режиссурой. Отсюда проистекали глубоко противоречивые черты спектакля. «Трагический пафос» Жадова повисал в воздухе. Вместо «трагедии русского идеализма» получалась в лучшем случае «цыганская лирика» с надрывом, лирика «Москвы кабацкой». Про Жадова Островский сказал ясно и просто: «это — мишура; тряхнули, все и осыпалось». А театр пытался возвести «мишуру» на трагический пьедестал и терпел при этом решительное крушение.

Не имея возможности оправдать свой замысел по существу, театр заполнил спектакль множеством разного рода «дорисовок». На сцене появилась длинная вереница персонажей, «введенных режиссурой». {182} Это именовалось «расширением масштаба действия» и рассматривалось как создание «образа эпохи». Появились марширующие солдаты и офицеры в шитых золотом мундирах. Зритель мог созерцать парадный «развод караула» и рассматривать разгуливающих на сцене уличных разносчиков, служанок, фонарщика, шарманщика, фокусника, цыган и монахов. «Темное царство» предстало как пестрая сценическая панорама. Поскольку режиссура считала Юсова, Вышневского и Белогубова только «фоном», на котором должен был выделяться «трагический» Жадов, то она озаботилась о том, чтобы показать этот фон елико возможно пышно. Вышневский превратился в военного генерала, который появлялся не иначе, как в сопровождении адъютантов с аксельбантами. Четверо слуг с треногими подсвечниками склонялись перед ним при его выходе на сцену. Обстановка квартиры генерала Вышневского блистала «роскошью», и на показ этого «великолепия» театр мобилизовал немало средств. Торжественные завтраки и ужины в просторных барских апартаментах отвлекали внимание от темы обличения взяточничества и подхалимства. Юсов — маститый подхалим и пройдоха — действительно только «аккомпанировал» спектаклю. Н. Ф. Монахов играл эту роль, изображая важного барина, торжественного, благообразного и величественного, в соответствии с «величественным» окружением Вышневского.

Особыми красками оказались расцвеченными «семейные» отношения Кукушкиной и ее дочерей. Отказываясь от комнатной обстановки, режиссура выносит «дом» Кукушкиной на площадь перед церковью, сосредоточивая действие в садовой беседке. Полина и Юлинька играют в «серсо» и качаются (или, вернее, делают вид, что качаются) на качелях. В руках у Полины оказывается мяч, и она ходит пресмешной походкой кокетничающей провинциальной мещанки, представляясь публике как круглая дурочка, с нарочито подчеркнутой дуростью. Как мог «трагический» Жадов влюбиться в такую дурочку, оставалось невыясненным. Лирические оттенки образа Полины в сценах с Жадовым уничтожались начисто. Так распадалась искусственно придуманная концепция «трагедии русского идеализма».

Потерпев неудачу при первой своей работе над Островским, Большой драматический театр вторично подошел к Островскому через три года, поставив под художественным руководством В. Ф. Федорова пьесу «Бесприданница» (реж. С. Морщихин, худ. А. Самохвалов, 1935 год). На этот раз театр пытался обойтись без произвольной дорисовки пьесы режиссерскими «находками». Но кое-что от прежнего все же сохранилось.

Осознавая себя как «театр широких социальных полотен», Большой драматический театр устремился к монументальной форме спектакля. Против подобных намерений вряд ли могут последовать какие-либо возражения. Вопрос, однако, заключается в том, можно ли достигнуть намеченной цели без глубокого проникновения в сложную внутреннюю жизнь образов, нарисованных Островским? Опыт постановки «Бесприданницы» в Большом драматическом театре {183} показывает, что всякая попытка упрощения образов Островского губительно отзывается на спектакле. С первых же моментов появления действующих лиц театр дает простор своим обличительным характеристикам. Но он тут же и исчерпывает силу этого обличения. Паратов, Кнуров, Вожеватов сразу же предстают перед зрителем в своем отвратительном облике богачей, обращающихся с человеком, кат; с вещью. Этот публицистический задор в работе режиссера — явление ценное. Наличие его свидетельствует о желании уничтожить все признаки объективизма и «нейтралитета» в искусстве. Театр хочет обвинять решительно и творить «суд над старой Россией». Но художественные средства подобного обличения могут быть различны. Если резкие обличительные приемы, сводившие художественный образ к маске и к плакату, могли увлекать нас на раннем этапе развития советского театра, то теперь нельзя уже удовлетворяться собиранием внешних признаков и ограничивать раскрытие образа резкими контурами «социальной маски». В трактовке Большого драматического театра образы капиталистических хищников выступили как резко подчеркнутые, схематичные силуэты «волков», цинично набрасывающихся на свою жертву — Ларису. В отдельных случаях маска была сделана очень выразительно (например, у артиста Ларикова в роли Кнурова). В лице Кнурова на Ларису надвигалась сила денег, раздавливающая все на своем пути. В более облегченной трактовке предстали Паратов и Вожеватов. Но с этой линии театр часто сбивался, особенно в характеристике Робинзона, превратившегося в бойкий интермедийный персонаж, и в гротесковой обрисовке Евфросиньи Потаповны.

В расплывчатой трактовке Карандышева проявлялись черты неистово мечущегося «маленького человека», что позволяло некоторым критикам сравнивать его с Германом из мейерхольдовской «Пиковой дамы». Этот разнобой в стилевых тенденциях актерской игры обнаруживал неустойчивость основного замысла постановки.

В истолковании центрального образа пьесы — Ларисы театр добивался освобождения образа от сентиментального импрессионистского лиризма. Артистка О. Г. Казико играла Ларису как простую, трезвую девушку, крепко стоящую на земле и лишенную всего «эфирного» и «неземного». Ведь об «эфирности» Ларисы говорят капиталистические хищники, следовательно, решает театр, можно взять под сомнение их высказывания и показать Ларису без романтики. В этом плане артистка Казико удачно вела роль. Но при такой трактовке сглаживалось противопоставление Ларисы и окружающего ее «цыганского табора» в доме матери. Сглаживалось и противопоставление Ларисы хищному миру Кнуровых и Вожеватовых. Оставалось необъясненным стремление Ларисы вырваться из этого «темного царства». Казалось, что такая Лариса, опираясь на свою трезвую рассудительность, может остаться дома, в «цыганском таборе», или же согласиться на предложение Кнурова и продать ему себя за дорогую цену. Подобные сомнения возникали, и они мешали воспринимать серьезно трагический финал пьесы. {184} Гибель Ларисы оказывалась неподготовленной в процессе предшествующего развития спектакля. По первоначальному замыслу руководства, отмененному незадолго до премьеры, Лариса в этом спектакле не погибала, а уходила с Кнуровым. При таком подходе к истолкованию пьесы режиссура обедняла Островского. Она лишала его пьесу романтического пафоса. Разверстка действия на многочисленных площадках, построенных худ. А. Самохваловым, еще более подчеркнула рационалистическую сухость интерпретации Островского.

При всем различии спектаклей первой и второй группы можно заметить и общие для них черты. И в том и другом случае делалась попытка избавиться от натуралистической трактовки Островского как безыдейного бытописателя. Но в первой группе спектаклей это преодоление бытовизма вело к подмене реализма Островского импрессионистским и экспрессионистским субъективизмом режиссуры. Во второй группе спектаклей реалистические тенденции появлялись, но в упрощенном, механистическом облике. Режиссура стремилась выйти за рамки пьесы. Она «дорисовывала» и «додумывала» Островского, как бы не доверяя тому, что предлагает сам автор. Режиссура шла к развернутому сценическому зрелищу там, где Островский живописует словами. Десятки новых образов вторгались в пьесу, в то время как значение основных образов Островского сильно умалялось. Театр терял то образ Катерины, то образ Ларисы, то образы взяточников Юсова и Вышневского.

При всем различии обеих групп спектаклей общее между ними то, что на вопрос, чья мысль важнее — мысль Островского или мысль истолковывающего его режиссера, — театры отдавали предпочтение режиссеру. Тем самым диалектическое единство субъективного и объективного в работе режиссера резко разрывалось в пользу субъективных фантазий режиссуры, что раскрывало дорогу на сцену разного рода формалистским трюкам.

Статьи «Правды», направленные против натурализма и формализма, и последовавшая за ними дискуссия обнаружили с большей ясностью порочность и недопустимость подобного подхода к классике в советском театре. В итоге дискуссии в настоящее время наблюдается стремление режиссуры пересмотреть свое отношение к работе над классикой и изжить субъективистские, формалистские ее тенденции. Так создается почва для появления третьей группы спектаклей, в которой проявляется более вдумчивое и глубокое отношение к творчеству Островского.

Но, прежде чем говорить о спектаклях последнего времени, хотелось бы вспомнить о работе, проведенной уже в 1933 году над пьесой «Бешеные деньги» (реж. И. М. Кролль, худ. М. А. Григорьев, Новый театр)[[278]](#endnote-263). Отказываясь от ломки текста Островского и от произвольного бега необузданной фантазии, режиссура данного спектакля встала на путь творческого комментирования классика и достигла определенных положительных результатов. Театр изменил традиционную трактовку главного героя пьесы — Василькова. Васильков предстал не как положительный герой, торжествующий {185} в своем поведении; его образ был осложнен рядом добавочных черт, указывавших и на отрицательные его стороны. Режиссура сумела найти в самом тексте Островского материал не только для показа прогрессивного значения Васильковых, идущих на смену вырождающемуся дворянству, но и для обличения Васильковых. В игре первого исполнителя этой роли (артиста Грея, вскоре покинувшего Новый театр) замысел режиссуры нашел очень убедительное и яркое воплощение. Вдумчивое раскрытие эпохи дало здесь положительные результаты. Спектакль проводился в порядке студийной лабораторной работы. Он не может претендовать по своим артистическим силам на сравнение с работой крупных театров, обладающих многими крупными мастерами сцены. Но направление работы над Островским избрано здесь правильное. Было бы опасно, однако, сразу же превращать это направление в догму и механически применять его ко всем драматургам. Тот же Новый театр потерпел неудачу в работе над Чеховым («Три сестры», 1936 год), не сумев, по-видимому, перестроить свои методы работы при встрече с иначе организованной системой образов драматургии Чехова[[279]](#endnote-264). Но в работе над «Бешеными деньгами» Новый театр правильно подметил черты, скрепляющие творчество Островского с лучшими традициями западноевропейской реалистической комедии, мастеров которой, как известно, внимательно изучал и переводил Островский.

Другой спектакль, который хотелось бы характеризовать как положительное явление, мы находим в небольшом театре, только что прошедшем через свою реорганизацию, а именно в Драматическом театре, работающем в настоящее время под руководством М. Соколовского[[280]](#endnote-265). Спектакль «Поздняя любовь» (реж. И. В. Мейерхольд и В. В. Меркурьев, худ. И. А. Шмырин, 1936 год) проведен здесь с разнородным составом актеров, среди которых имеются и опытные, и совсем молодые артистические силы. Режиссура сумела, однако, дать верное направление развитию образов и добилась доброкачественного истолкования пьесы. Большая страсть Людмилы раскрывается как подлинно человеческая любовь, сталкивающаяся с силой денег, коверкающей людей. Эта тема звучит в спектакле сильно и отчетливо. Невольно вспоминаются романы Бальзака, раскрывающего ту же тему в бесчисленных образах «Человеческой комедии». Этот молодой драматический театр доводит мысль реалиста Островского до зрителей. Пред нами не только бытописатель нравов московского купечества, но и большой писатель-реалист, глубоко проникающий в противоречия капиталистической действительности и горячо отстаивающий человеческие права. Эта постановка небольшого (полустационарного) театра свидетельствует о том, что в режиссерской работе ленинградских театров наступает перелом. О том же говорит и последний спектакль нашего Академического театра — «Лес», поставленный в декабре месяце 1936 года.

Государственный академический театр драмы собрал свои лучшие артистические силы для сценического воплощения классической {186} пьесы русского репертуара. Созданный под руководством режиссера В. П. Кожича спектакль отмечал пятидесятилетие артистической деятельности н. а. республики В. А. Мичуриной-Самойловой. Но вместе с тем новая постановка явилась своего рода декларацией того направления, в котором художественное руководство театра предполагает вести борьбу за первоклассное выполнение лучших образцов русской литературы. На этом пути Академический театр драмы неоднократно терпел поражения за последние годы. И, что на этот раз театр завоевал определенный художественный успех, может вызвать только радость у ленинградского зрителя.

Новая постановка пытается прежде всего разрешить трудную задачу органического сочетания мастерства актеров, весьма различных по своему художественному воспитанию, по исповедуемым традициям игры и по своему сценическому опыту. Режиссуре удается устранить резкие разногласия в стиле игры и добиться известной цельности спектакля. Хотя и не все разногласия уничтожены, тем не менее единый замысел спектакля доходит до зрителя. Это прежде всего и хочется отметить как достижение режиссуры. Следя за игрой крупных мастеров актерского искусства, мы не встречаем непрерывного «литературного» чтения. Режиссерское построение спектакля ощущается явственно, хотя и без назойливости. Оно помогает актеру и вместе с тем ведет к объединению различных по своему артистическому характеру талантливых индивидуальностей. В итоге определяются самостоятельные стилевые признаки данного спектакля, который обретает свое художественное лицо.

Стиль спектакля складывается из стремления сочетать реалистический показ помещичьего быта Гурмыжской с романтической приподнятостью осуждения «темного царства», с романтикой того протеста, носителем которого являются образы Несчастливцева и Аркашки. При этом оказалось, что тема романтического протеста прозвучала громко и ясно. Лучшими местами в спектакле явились сцена встречи Несчастливцева и Аркашки в лесу (II акт) и финальная сцена страстного обличения «темного царства» Гурмыжской в пламенных речах Несчастливцева. Пред этой обличительной романтикой Несчастливцева и его спутника Аркашки отошла на задний план любовная романтика Аксюши и Петра. Это распределение художественных акцентов придает определенный общественный смысл постановке «Леса» на сцене Акдрамы и составляет ее неоспоримое достоинство. «Вы комедианты, шуты, а не мы» — это обращение трагика Несчастливцева к Гурмыжской и ее мирку звучит очень сильно в исполнении Ю. М. Юрьева. Оно заканчивается словами, введенными Островским из «Разбойников» Шиллера, бичующими «адское поколение всех кровожадных обитателей лесов», и создает яркое обобщение основной идеи спектакля.

Кто именно является носителем этого взволнованного протеста против «темного царства» Гурмыжских, — это хорошо и ясно раскрыто во втором акте, в сцене встречи Несчастливцева с Аркашкой. На фоне темной громады леса, во время надвигающейся грозы, в стоге сена ищут убежища от дождя два странствующих {187} актера царской России. Ю. М. Юрьев создает в этой сцене сильный реалистический образ кочующего провинциального трагика. Его Несчастливцев — это подлинный трагик, затаивший в душе вольнолюбивые мысли Шиллера и осужденный скитаться «из Керчи в Вологду». В образе, созданном артистом, имеется и историческая правда, и колоритность деталей, а вместе с тем и большая приподнятость и взволнованность. К сожалению, в третьем и четвертом актах игра артиста допускает слишком частое просвечивание декламационной манеры чтения текста, что вносит излишнюю холодность в сцену Несчастливцева с Аксюшей и умаляет убедительность его сцены с Восмибратовым. Но в конце пьесы Ю. М. Юрьев снова обретает верный реалистический тон и блестяще ведет спектакль к развязке, с большой искренностью раскрывая прогрессивные тенденции пьесы Островского.

Рядом с Несчастливцевым — Юрьевым стоит мастерски созданный Б. А. Горин-Горяиновым образ Аркадия Счастливцева. Легкость рисунка, умелое использование лучших традиций комедийного актерского мастерства, образцовая сыгранность с партнером, разнообразие оттенков комического — все это неотъемлемые качества талантливого артиста. Опираясь на образ мольеровского Сганареля, но не сбиваясь на внешний гротеск, а оставаясь в пределах реалистической трактовки образа, Горин-Горяинов не раз показывает законченные образцы комедийной техники в овладении словом и интонациями. Примером может служить его сцена с Карпом (III акт, явление IV), в стремительном темпе рисующая Аркашку, играющего «иностранца». Но и те места, где в репликах комика Счастливцева звучат негодующие тона протеста против косного мира собственников, передаются артистом с большой выразительностью. Контрастные образы Несчастливцева и Аркашки предстают в исполнении Юрьева и Горин-Горяинова как высокохудожественные достижения, которыми вправе гордиться Академический театр драмы. И то обстоятельство, что режиссура сумела опереться на эти образы и раскрыть романтическую струю в реализме Островского, является залогом дальнейшего успешного истолкования классики на сцене Акдрамы.

Для характеристики «темного царства» театр располагал большим числом опытных и крупных артистических дарований: В. А. Мичурина-Самойлова в роли Гурмыжской, Е. П. Корчагина-Александровская в роли Улиты, А. П. Нелидов — Восмибратов, Ф. П. Богданов — Карп. Перечисленные имена артистов обеспечили театру полноценное исполнение ответственных ролей в реалистическом плане. Н. С. Рашевская — Аксюша и А. Ф. Борисов — Петр своей игрой раскрывали любовную романтику пьесы, отведенную, как мы уже указывали, на второй план в сравнении с обличительной «шиллеровской» романтикой Несчастливцева и Аркашки. Во всех этих образах театр стремился достичь правдивого показа русского прошлого, тщательно избегая преувеличенной пародии и карикатурности. Искомая правдивость была в большинстве случаев достигнута артистами, что обеспечивало стройность игры.

{188} Но в отдельных случаях хотелось бы видеть в показе помещичьего, собственнического мира больше обличительной силы. Так, например, почти циничные реплики Бодаева, направленные по адресу Гурмыжской (в I акте), не находят себе подкрепления в той обстановке, которая создается вокруг Гурмыжской в ее гостиной. Не чувствуется, что Бодаев и Гурмыжская — люди одного круга, что они спаяны вместе, несмотря на различия «в манерах». Мичурина-Самойлова метко разоблачает Гурмыжскую, показывая ее алчность, корыстолюбие (в сценах с Восмибратовым). Но грубое сладострастие, чувственная натура Гурмыжской, любой ценой овладевающей очередным любовником, — остаются в тени, что придает Гурмыжской слишком интеллектуальный облик. Это сказывается на ее сценах с Булановым (Н. К. Черкасов). Затушеванно подается и протест Аксюши против тирании Гурмыжской. Здесь можно было бы смело дать более решительные тона, не нарушая намеченной автором структуры образа. С большой силой развернута характеристика Восмибратова в истолковании артиста Нелидова. С полной отчетливостью обрисован «горячий защитник» дворянских интересов и привилегий в игре артиста Черкасова. Укрепляя эту линию развития спектакля, театр может достичь еще более выпуклой выразительности в характеристике помещичьего и собственнического уклада жизни.

В целом пред нами значительный спектакль, могущий служить показателем тех возможностей, которые скрыты в художественных средствах Академического театра драмы, до сих пор недостаточно выявленных в его предшествующей работе. Борьба за углубленное раскрытие классики, начатая этим спектаклем, заслуживает всемерной поддержки со стороны нашей театральной общественности. Поэтому нет необходимости односторонне подчеркивать отдельные недостатки спектакля. К последним относится мало оправданное введение «игры с вещами» (разматывание клубка ниток Булановым в беседе с Гурмыжской, фехтование Буланова с Несчастливцевым), а также искусственность введения песен в роль Петра. Общая конструкция спектакля несколько невыгодно складывается для раскрытия образа Гурмыжской, поскольку усиленно подчеркиваются ее алчность и скупость в сцене с Восмибратовым. Декоративное оформление (худ. С. В. Товбин и А. И. Константиновский) устремляется к живописным эффектам при обрисовке леса (мощные стволы объемных деревьев), ориентируясь на картины «передвижников». Но декорация не поддерживает органически актерскую игру. Когда Несчастливцев и Аркашка развертывают свою сцену в стоге сена, то общий фон (картина леса) выпадает из поля зрения зрителя, следящего за игрой артистов. Но, несмотря на имеющиеся недочеты, Академический театр драмы создал спектакль, стоящий на высоком художественном уровне. Это обязывает театр и в дальнейшей своей работе над классикой показывать такие же достижения и тем самым стать в центре оживленной работы над классикой, проводимой на ленинградской сцене общими усилиями молодых и старших театров.

1936

# **{****189}** Советский музыкальный театр

## Пробуждение «Спящей красавицы»[[281]](#endnote-266)

Репертуар балета медленно кружит все по тем же привычным кругам: от «Дон Кихота» к «Корсару», от Чайковского к Глазунову. «Тщетная предосторожность» сменяется «Коппелией», а «Коппелия» — «Тщетной предосторожностью». С приближением весны начинают ставить «Петрушку» и «Жар-птицу». А осенью кружение в заколдованном кругу начнется сызнова. Изредка выступает одаренная актриса (Гердт, Спесивцева), овладевшая всей сокровищницей традиционных приемов: тогда звучит подлинный темперамент, мастерство большого актера заставляет забывать обветшалый антураж и временно оживляет зрителя. А затем снова наступает унылое успокоение, не нарушаемое даже дебютом «молодой силы» — все в той же «Коппелии».

А вокруг строится новая жизнь и творится новое искусство. Театральная Москва бешено крутит колесо новых исканий и достижений. Идет мучительный процесс преодоления старых эстетических навыков, унаследованных от буржуазно-аристократической культуры Запада. Рушится эстетика Ренессанса и крепнет формула целесообразности и возрождения ремесленничества. Не только у нас в России, но и на Западе «Итальянское Возрождение (Джоконда, XVI век) рассматривается до сих пор миром как апогей прекрасного: мир не знает ошибки более колоссальной, — говорит Фернан Леже, обосновывая эстетику машины»[[282]](#endnote-267). А в философичном немецком журнале «Фауст» (3‑я книга) мы читаем: «Путь к новому искусству ведет чрез ремесло, чрез художественное ремесленничество в высшем смысле слова». О том же настойчиво твердят и русские художественные журналы «левого» толка.

Зачем я привожу все это? Вовсе не для того, чтобы толкнуть балет на путь подражания «машинным танцам» Фореггера[[283]](#endnote-268), на беспринципное увлечение лесенками и помостами a la Голейзовский или же на суетный дилетантизм многочисленных московских танцевальных студий. Нет, меньше всего я желал бы видеть обновление балета, осуществленное ценою приближения к одному из видов Дунканизма[[284]](#endnote-269), то есть ценою отказа от самостоятельно выработанного, {190} установившегося танцевального языка. Но я привожу эти лозунги новой эстетики XX века для того, чтобы отчетливее вскрыть ту бездну, которая разъединяет в настоящее время балет и современность, балет и современное искусство, балет и современного художественно чуткого зрителя.

Дабы спасти балет от гибели, необходимо перекрыть эту пропасть. Но неосмотрительная поспешность в этом начинании столь же опасна, как и косное промедление.

Если броситься очертя голову навстречу новым лозунгам современного искусства, не подвергнув их органической переработке внутри самого балета как определенного сценического жанра, то гибель неминуема. Я остро ощутил неизбежность подобного крушения, увидя в Москве постановку Жукова в «Шехеразаде»[[285]](#endnote-270), где применение неверно понятых принципов конструктивизма, модных, но не приспособленных к внутренним законам балета, разрушило старое, а вместо нового показало зловещую пустоту. То же безотрадное предчувствие овладевало мною, когда весною я наблюдал за выступлениями так называемого «молодого балета» в помещении Экспериментального театра, где танцовщиц заставляли валяться на грязном полу, якобы реформируя рисунок классического балета[[286]](#endnote-271). Нет, подражание модным (и на своем месте целесообразным) постановочным приемам или же один лишь молодой задор, без надлежащей выучки, дела не спасут, а только погубят.

Но в то же время пребывание балета в состоянии инертного кружения от «Коппелии» к «Тщетной предосторожности» не менее грозно по своим последствиям. А грозит это отмиранием, превращением театра в музей. Конечно, для любителя старины каждый балетный спектакль дает много приятных впечатлений. Кто бы ни танцевал главную роль в «Тщетной» или в «Жизели», сама постановка всегда интересна для любителя романтической эпохи. Тут есть чем полюбоваться: группы, позы, костюмы, жест и пантомима вызывают представление о гобеленах Одрана, о фарфоровых статуэтках XVIII века, напоминают литографии эпохи Анри Монье и проч. Созерцая спектакль, жалеешь, что никто не дает объяснений и не истолковывает тут же со сцены очарование стилей 40‑х, 60‑х и прочих годов. Но увы, все это доступно только для любителей старины и все это впечатления музейного порядка. Современный же зритель определенно ушел от любования искусством, распростился с чисто эстетической созерцательностью эпохи модернизма — и ждет от театра иных, более творческих и захватывающих переживаний, ищет динамики, а не статики. А не найдя творческого отзвука на современное чувство жизни, зритель уйдет из театра, и балет отомрет, потеряв живую связь с народившейся вокруг него новой жизнью. Уже сейчас балет потерял свою среду и повис в воздухе. Пройдет немного лет — и изолированность его обнаружится еще с большей опасной ясностью.

Спасти положение может лишь творческое усилие самих артистов балетной труппы. Необходимо, чтобы они осознали создавшуюся ситуацию, почувствовали опасность ее и прониклись готовностью {191} пойти на неотложные реформы. Обновление должно стать требованием всех молодых сил балета, вокруг которых должны сплотиться все, кому дороги судьбы хореографического искусства. Никакие реформы сверху не помогут. Формировать «Хореографические советы» бесполезно — это блестяще подтвердил опыт прошлого года[[287]](#endnote-272). Только творческая инициатива самих артистов, только свободная самодеятельность их может принести обновление. В это я верю, хотя пессимисты говорят мне, что это уже поздно.

Как же вызвать самодеятельность балетной труппы? Быть может, просто путем поручения постановки нового балета (а таковые, кстати, имеются, и русские и иностранные) одному из балетмейстеров? Нет, опыт прошлого сезона указывает, что этот способ освежения репертуара бесплоден. Новые постановки прошлого года — «Сольвейг» и «Танцсимфония»[[288]](#endnote-273) — в репертуаре не удержались. Надо открыто признать, что балетмейстерские силы, имеющиеся в наличном составе труппы, недостаточны для обновления балета в более устойчивой форме.

Остается один путь, единственно возможный, на мой взгляд, — это планомерная студийная работа. Работа не на сегодня и не на завтра, а с глубоко продуманным планом, с ясно формулированными целями и неторопливым их проведением в жизнь. Мне скажут, что нет руководителей, которые сумели бы повести дело. На это я отвечу, что их и не нужно. Ведь налицо множество молодых сил. Имеется молодой коллектив, преисполненный блестящих возможностей. С ним стоит начать работу, и большую работу, но только ведя ее не по проторенным рутинным дорожкам, а сознательно преодолевая все, что есть рутина, чрез коллективное творческое напряжение молодых сил.

Повторяю, студия должна быть сформирована из состава самой балетной труппы, из всех ее живых и жизнеспособных элементов. Такую студию нельзя устраивать при школе, насильственно загоняя учениц в класс для участия в работе, цели которой не восприняты сотрудниками и не осознаны ими до конца. Об этом красноречиво свидетельствует опыт прошлого года, когда идея студии при школе осуществлялась и блестяще проваливалась при первых же шагах. Нельзя также устраивать ее, набирая людей со стороны, как на «вечерних курсах», открывшихся в этом году. И в том, и в другом случае материал, слишком бесформенный и необработанный, не допускает серьезных начинаний. Работать нужно с твердым материалом.

Только в порядке студийной работы мыслю я обновление балета и возможность сбросить все, что обветшало в нем. Необходима коренная переработка балетной пантомимы, застывшей в наивных условностях. Если она еще уживается с музыкой Минкуса и Пуни, то под оркестр Стравинского она кажется детски беспомощной. Мужской танец погиб, свелся к немногим стереотипным па, и самые одаренные танцовщики просто не находят себе применения на балетной сцене. Возрождение мужского танца — неотложная задача. Далее, надо снять «балетный флер» с характерных танцев, {192} освежить их новыми этнографическими знаниями и обострить их выразительность, отбросив рококовую грацию доброго старого времени. Одной из главных задач студии должна стать подготовка балетмейстера. Ведь ни для кого не тайна, что никто не руководит первыми шагами балетмейстера, что балетмейстерами становятся как-то так, по наитию. Театр нового времени давно уже работает над подготовкой режиссера, пора и балету озаботиться проблемой композиции танцев и изъять будущего балетмейстера из атмосферы хаотичных случайностей, которой он окружается в настоящее время при первом же стремлении стать самостоятельным сочинителем танцев. Наконец, необходимо поднять музыкальную культуру танцовщика, сблизить его с настоящей классической и в то же время с современной музыкой. Отсюда открывается возможность достигнуть приемов композиции танцев, для коих сочинялась бы музыка (то есть отказа от обычного сочинительства танцев под готовую музыку), и тем самым оформления самостоятельности танцевального языка, как основного выразительного средства балетного искусства, вызволение того «чистого танца», которое пока что скрыто лишь в отдельных моментах классического танца.

Если бы внутри, в недрах балета, не было заключено здорового ядра, быть может, не следовало бы вообще говорить об обновлении балета. Но дело в том, что в тайниках хореографического искусства скрыто нечто глубоко ценное и, как ни странно, глубоко современное. Устарел и обветшал весь антураж с его барочным и рококовым облачением, но основа классического балета — профессиональное мастерство актера-танцовщика, владеющего самодовлеющим танцевальным языком, мыслящего геометрически, или, вернее, стереометрически, формами своего тела как единственным материалом своего ремесла, — эта основа драгоценна и глубоко современна. Я позволю себе снова привести слова Фернана Леже: «Современный человек живет преимущественно в геометрическом порядке. Всякое механическое и индустриальное творчество человека зиждется на геометрической воле». Вот эта-то «геометрическая», в данном случае стереометрическая, воля и скрыта в недрах балета, что и обеспечивает за ним одно из первых мест в искусстве будущего, в искусстве XX века, созидающем эстетику машины. Нужно только вызволить «Спящую красавицу» из плена буржуазно-аристократической эстетики и пробудить ее к новой, современной жизни.

1924

## Импрессионизм и балет[[289]](#endnote-274)

Проникновение импрессионистских изобразительных средств на сцену академических театров запоздало в сравнении с театральной жизнью Запада примерно лет на пятнадцать. У нас еще только собираются {193} ставить оперу Рихарда Штрауса «Саломея»[[290]](#endnote-275) — наиболее яркий образец немецкого импрессионизма в музыке, тогда как в Германии она обошла большие и малые театры уже в 1908 году и в настоящее время, в эпоху экспрессионизма, ее некогда шумная популярность уже изжита. Правда, постановка ее задерживалась цензурными запретами. Другая же опера Штрауса — «Электра», появившаяся у нас значительно раньше, быстро исчезла из репертуара, не оставив после себя заметных следов и не успев оказать какого-либо влияния[[291]](#endnote-276). Произведения французских импрессионистов, как, например, Дебюсси, на сцене б. Мариинского театра не ставились. Таким образом, почва для сценической интерпретации импрессионизма осталась у нас необработанной.

Балеты Стравинского «Петрушка» и «Жар-птица» в свое время, то есть в период, когда импрессионизм находил еще живой отклик в художественном восприятии зрителя, ставились в Париже (1911/12 год). У нас они появились позже (начиная с 1920 года), и притом среди непривычной к импрессионистским приемам культуры театра. Балетмейстерам, воспитанным на классических танцах Петипа, пришлось взяться за интерпретацию стремительных, мимолетных образов импрессиониста Стравинского — задание слишком сложное, осуществить которое и не удалось в полной мере.

В сравнительно более выгодном положении оказался Леонтьев, поставивший «Петрушку»[[292]](#endnote-277). В сущности, «Петрушка» не балет, а «потешные сцены в IV картинах», где на фоне ярмарочной толпы развивается трагедо-комедия трех кукольных фигур. В разработке драматического действия любовного эпизода (Балерина, Арап и Петрушка) Леонтьев мог опереться на прочную традицию, существовавшую в балете для изображения механических кукол (Коппелия, Фея кукол, Щелкунчик), на великолепную технику «кукольных» движений, издавна привычную для балетного артиста. Отсюда — относительно удачное разрешение постановки всех сцен, где главными действующими лицами являются куклы. Обострив и сделав более гибкой выразительность механизированных жестов и па, Леонтьев сумел развить стройное нарастание действия, местами достигающее подлинного трагизма. В особенности когда Леонтьев сам играет Петрушку — с большим музыкальным чутьем, внутренним трепетом и точной, подвижной жестикуляцией. При этом все же без всякой истерии, не выходя из рамок уравновешенной стилизации. Петрушка — один из лучших образов, созданных в пантомимном жанре Леонтьевым, и, вместе с феей Карабос («Спящая красавица») Чекрыгина, лучшее пантомимическое истолкование музыки в балете. К сожалению, спектакль теперь несколько расстроился и идет значительно хуже, чем раньше: Томсон — Арап и Билль — Балерина менее четки, чем прежние исполнители (Орлов и Люком).

Но трактовка массовых сцен — толпы, глазеющей на балаганные потехи, — неудачна. Здесь традиция связывала, а преодолеть ее не удалось. Оперно-балетная толпа на сцене не динамична. Она не испытала на себе коренной реформы со стороны режиссерской {194} работы последних десятилетий и замерла в стадии раннего мейнингенства и Станиславского исторических пьес. Отдельные статисты начинены некоторой суммой условных жестов, но в целом «толпа» статична. Эта традиционная неподвижность массовых сцен, отсутствие дробного рисунка отдельных групповых сочетаний ярко бросается в глаза на фоне оркестра Стравинского. Расхождение с музыкой здесь достигает своего максимума: оркестр выбрасывает отдельные образы из «гудящей толпы», а на сцене толпа «гудит» непрерывно, не оттеняя единичные эпизоды, а главное, не обнаруживая их мгновенный, резкий контур. Преодолеть традиционную инертность и условность оперно-балетной «толпы», достигнуть стремительности в массовых сценах — это очередная задача режиссера; над ней давно уже начал работать драматический театр, и очередь теперь дошла и до балета. Нельзя «ставить» толпу Стравинского так же, как в операх Глинки или Чайковского.

Массовые сцены точно так же являются самым слабым местом постановки Лопухова «Жар-птица»[[293]](#endnote-278). Толпа более или менее эффектно выводится на сцену, но затем, развернувшаяся на сценической площадке, она обнаруживает полную беспомощность как-либо отобразить волнение оркестра. Назойливо повторяющиеся жесты (верчение рук, например), суетность и раскиданность движений, а главное, бедность линеарного построения групп — все это доказывает, что старые изобразительные средства массового движения, имеющиеся в запасе балетной традиции, просто непригодны для интерпретации осложненных ритмов и вспыхивающих, как искры, тематических новшеств Стравинского. Толчея и топтание на месте, столь характерные для постановок Фокина (только в «Половецких плясках» сумевшего освободиться от старых навыков), сказываются и здесь с унылой последовательностью. Необходимо как-то совершенно по-новому подойти к разрешению проблемы массового движения, посмотреть, что сделано в этой области в искусстве театра последних десятилетий, и путем настойчивой работы над преодолением истертых штампов освежить выразительность балетной «толпы», вдохнув в нее динамику современности. В этом отношении истолкование импрессионистской музыки может послужить отличной школой и раскрыть балету путь к современному динамизму.

Что касается лирической части «Жар-птицы», то она сделана удачнее. Опять-таки здесь на помощь приходит прочная традиция («Жизель» с ее романтическими полетами и качанием на ветке), преломляющаяся в осторожном приближении к обостренной «мимолетности» импрессионизма в стройное, сказочно невесомое танцевальное движение. Молодая исполнительница роли Жар-птицы — Данилова успешно справляется с трудной партией, создавая поэтичный облик сказочной птицы, правда, не отличающейся особой легкостью. От ее точного, четкого рисунка веет холодком, но серьезное, вдумчивое отношение к роли, своего рода проникновенная сосредоточенность обещает нам в недалеком будущем настоящую прима-балерину.

{195} После балетов Стравинского идет «Шопениана» Фокина[[294]](#endnote-279), внутренне скрепленная с ними, как первая стадия проникновения импрессионистских танцевальных приемов в классический балет. Но это уже все в прошлом, и для будущих судеб балета здесь нет откровений. В «Шопениане» Гердт показывает изумительные по мягкой лиричности оттенки танцевального искусства. Рядом с ней нельзя выпускать Кожухову, и если артистка сама не осознает, что выступление в балетах, требующих легкости и элевации, губительно для нее, то об этом должны настойчиво напоминать ей ответственные за постановку режиссеры. Такими неосторожными выступлениями можно искалечить сценическую карьеру солистки, которая, как партерная танцовщица, имеет свое определенное и вполне заслуженное место в балете.

1924

## Искусство чистого танца (К юбилею Е. П. Гердт)[[295]](#endnote-280)

Из всех ритмических искусств искусство классического танца самое неосознанное. Принято говорить, что музыку нельзя выразить словами. Это так, но все же имеется теория музыки и разработанный метод анализа музыкальных форм. Но эстетики хореографических форм еще нет. Существует лишь суммарное художественное восприятие их, интуитивная оценка столь же интуитивного творчества отдельного исполнителя. Возможны, правда, описание и учет технических особенностей танцовщика. Но даже самое точное знание техники танца не вскрывает закономерности, в силу которой создается эстетическая ценность, сила и выразительность танцевального образа.

Эти не заполненные еще пробелы эстетической мысли ощущаются особенно остро, когда пытаешься осознать, а вместе с тем и передать в слове то исключительное впечатление, которое исходит от сценического облика Е. П. Гердт, празднующей на днях пятнадцатилетний юбилей своей артистической деятельности. Ее искусство целиком замкнуто в кругу изобразительных средств классического танца. В нем нет ничего внешнего, привносного, ассоциативного. Ее сила — в чистоте выявления внутренней закономерности танцевального языка. Разъяснить или разгадать основы ее искусства значило бы вскрыть тайну классической хореографии, до сих пор еще не разгаданную.

Гердт вся в танце и только в танце. Это и создает ей особое место в ряду знаменитых русских балерин, но вместе с тем определяет некую недоступность ее искусства. К творчеству других прима-балерин как-то легче подойти, легче найти ключ к пониманию истоков их обаяния. У Павловой талант драматической артистки сразу захватывал зрителя и раскрывал ему драматическое напряжение танца. Эффектный темперамент Кшесинской сразу завоевывал ей {196} популярность; пленительная внешность и томная грация Карсавиной без труда побеждали и не балетоманов. На редкость исключительное телосложение Спесивцевой, с непроизвольно певучими, удлиненными линиями рук и ног, твердо определяет первое впечатление и подчиняет своим своеобразием. Какой-то момент нетанцевального порядка, по ту сторону чистого танца лежащий, привходит, хотя иногда и незаметно, в искусство упомянутых артисток. У Гердт же все замкнуто в танце, и только в танце.

Но замечательно то, что, пользуясь абсолютным, чистым языком танцевальных форм, Гердт достигает сплошь и рядом выразительности, обычно обретаемой при помощи нетанцевальных приемов, вне танца лежащих данных. Исключительно четкое владение техникой классического танца, присущее Гердт, наряду с тончайшей музыкальной чуткостью, выходит в ее творчестве за узкие границы виртуозности и устремляется на широкий простор вдохновенной эмоциональности и подлинной лиричности танца. В момент труднейшего adagio достигается наивысшая напряженность, из танца (не из пантомимы) вырастает драматический подъем, захватывающий по своей трепетной остроте (как, например, в последнем акте «Щелкунчика»). В чистоте технического исполнения бурных, стремительных темпов (лучший пример — II акт «Лебединого озера») обнажается мощный танцевальный темперамент, не внешний, не природный, а созидаемый на основе истинного мастерства, как органический итог перевоплощения в танцевальную стихию. Исключительная мягкость движений, совершенно свободная от малейших оттенков слащавости, позволяет артистке развернуть тонко нюансированную гамму лирических настроений («Спящая красавица», II акт), а законченная четкость пластических поз создает материал, из которого творится строгая выразительность и вескость цельного образа («Раймонда»).

В итоге получается то своеобразное мастерство, которое хотелось бы назвать перерождением техники в искусство. Это перерождение идет изнутри, из слияния прирожденного влечения к танцу с многовековой традицией технических приемов. Долгие годы прошли, прежде чем это слияние осуществилось. Техника тяготела над живой душой и, казалось, грозила иссушить ее. Артистка подчинялась традиции, но не овладевала ею. И только недавно, очень недавно, в прошлом, если не в текущем сезоне, — Гердт раскрылась, осознала свои силы и развернула во всей красе торжество чистого танцевального искусства[[296]](#endnote-281).

Юбилей Е. П. Гердт тем и отличен от многих других юбилеев, что он застает артистку не на закате, а в момент полного расцвета ее дарования, на зените вечно юного торжества искусства.

Но в лице Е. П. Гердт мы приветствуем не только тонкую художницу, образ которой неразрывно связан с неразгаданной тайной хореографического искусства. Ведь не подлежит сомнению, что дарование ее обеспечило бы ей определенный успех за границей, если бы она пожелала последовать примеру балетных артистов, покинувших Россию. Но Гердт осталась с нами и исполнила свой гражданский {197} долг. Свое искусство она подарила новой России. И новый зритель умеет это ценить. Что это такое — об этом лучше всего свидетельствует все нарастающий с каждым выступлением успех артистки.

1924

## Д. Б.[[297]](#endnote-282)

Выступление Викторины Кригер открывает собой серию гастролей артистов московского балета. Намерение администрации Павловского вокзала показать ленинградской публике москвичей можно только приветствовать. Балетная Москва имеет свой отпечаток. Весьма определенный и поучительный. Традиции классического танца, строго охраняемые в Ленинграде, давно уже расшатались в Москве. А секрет классики в том, что она захватывает и впечатляет только при безукоризненном мастерстве выполнения. Но как только технический механизм и стилистическая спайка ослабляются, балетная классика теряет свою власть над зрителем и перестает дарить его художественно ценными впечатлениями. Тогда начинаются поиски новых изобразительных средств. Поиски, но существу необходимые, ибо и классический танец подчинен закону эволюции и должен развиваться в созвучии с новой эпохой. Но здесь-то и встает грозная опасность — соблазн пойти по линии наименьшего сопротивления и погнаться за меткими, но дешевыми эффектами. Беззастенчивость в выборе средств, оригинальничание во что бы то ни стало, спекуляция на эротике, на пикантности костюма, на новизне музыкального аккомпанемента, на акробатических трюках, на «осмысленности» сюжетно-программной пантомимы и ее драматизации, на «левизне» композиции поз и групп — вот те болезни, которыми болеют в настоящее, переходное время многие и многие артисты, воспитавшиеся на классике, выросшие в обстановке балета, но затем оторвавшиеся от традиции и захваченные вихрем случайных реформ и случайных успехов. От этих болезней не совсем свободен и Ленинград, но Москва поражена ими особенно сильно. И не со вчерашнего дня.

Этих оторвавшихся от балетного улья пчел подстерегает и ловит самый опасный враг балета — эстрада. Нет более резких противоположностей в искусстве танца, чем балетный и эстрадный танцы. Они противоречат друг другу во всех деталях своей структуры и эстетики. Прежде всего в составе и настроении зрительного зала. Зритель эстрады хочет и ищет развлечения, а не восприятия художественных ценностей. Он вполне удовлетворен, если то, что он видит, *похоже* на искусство. Запас его любопытства быстро истощается, когда к нему предъявляют слишком серьезные требования; и он скучает, когда певица поет «по-оперному». А главное, он требует быстроты и насыщенности впечатлений. Двух-трехминутный номер должен сразу захватить его. Следить же три-четыре часа {198} за развитием музыкально-хореографических тем, как то привык посетитель балета, зритель эстрады не в состоянии. Хотя бы потому, что он хочет видеть не только то, что происходит на эстраде, но и то, что совершается за столиком, за которым он сидит. Опираясь на эту психологию, эстрада вырабатывает свои приемы и изобразительные средства, свое особое искусство, в котором на первом месте стоит техника быстрого захвата, меткого удара, эффекта и умелого перебора наиболее чувствительных психофизиологических клавишей эстрадного зрителя.

Русский балет, попадая за границу, попадает на эстраду. Запад потерял балет, он довольствуется «свободным танцем» на эстраде. Вместо балетного спектакля на весь вечер — два‑три танцевальных номера в первой программе варьете. Покинув сцену Мариинского театра, Анна Павлова выступала в Лондонском варьете Palas Theatre от 9.30 до 10.15 часов вечера, после чревовещателей, фокусников, музыкальных эксцентриков и прочих увеселений, воспринимаемых сквозь дым сигар, которые курят сидящие в партере джентльмены. Это был первый случай перелета балерины со сцены на эстраду. С тех пор, с 1910 года, случаи эти участились. В особенности в связи с распространением так называемой «халтуры», когда выступление балетной танцовщицы на эстраде, будь то в обстановке варьете, кино или летнего сада, стало обычным явлением. И если первоначально балетная артистка утверждала на эстраде формы балетного танца, то в процессе сближения с эстрадой она должна была приспособляться к ней и испытать на себе ее влияние. Это обратное влияние неизбежно внесло разложение в балетный танец и создало смешение двух разновидностей танцевального искусства в некоем бесформенном, эклектичном жанре, колеблющемся между стилем эстрады и сцены, между эстетикой балета и варьете. Порознь и то и другое имеют свою закономерную ценность. Но, сливаясь, вместе и то и другое теряет свой истинный облик и четкость очертаний. А половинчатость и недоговоренность губительны для всякого искусства. Как для эстрадного, так и для балетного.

Танцы Викторины Кригер — типичный пример такого колеблющегося, межеумочного жанра. В сущности, не знаешь никогда, что она танцует: эстрадный или балетный танец. И то и другое вместе. Нечто бесформенное в целом.

Мы знаем, Викторина Кригер была на сцене Московского академического Большого театра. Танцевала Царь-девицу в «Коньке-Горбунке», Китри в «Дон Кихоте», Коппелию и немало других ответственных партий. Затем настал трехлетний период заграничных гастролей — в Европе и Америке. Вернувшись в Россию, она уж не в силах была отбросить навыки эстрады, не смогла и ужиться в пределах балетной классики — и вот получилось то нестерпимое зрелище, которое именуется «Второй рапсодией Листа»[[298]](#endnote-283).

Пред нами великолепный материал для танцовщицы: гибкий корпус, исключительно сильные ноги, крепкий носок, стремительность движений и бурный темперамент. Она бесстрашно крутится в турах, хлещет десятки фуэте, взбрасывается, вскидывается в быстрых {199} темпах и легко исполняет трудные сочетания балетных па. Но где ее настоящее место — в балете или на эстраде, — неизвестно. Для эстрады она слишком мягка и грациозна, в ней нет настоящей резкости, обостренности, подлинной ударности. Балетная красивость ее движений ослабляет дерзость вызова и кокетства. А для балета она чересчур разметывается, она слишком хлестка и фривольна, нет чеканной отделки и строгой выдержанности. Все строится на эффектных концовках, на неожиданных срывах и перебоях. Наиболее характерный для нее танец — это «Вакханалия» Сен-Санса, когда после целого ряда поз и движений, нарочито эротичных, она заканчивает танец бравурными фуэте, ловко пользуясь приемом классической техники для повышения напряженности далеко не классического танцевального номера. Быть может, в Москве это нравится, но в Ленинграде это воспринимается как образец разрушения балета, как показательный пример утраты стиля и неуверенного колебания между приемами балета и эстрады.

В антрактах между танцами оркестр под управлением московского дирижера Юрия Файера превосходно исполнял отрывки из «Лебединого озера» и «Арлекинады», но на эстраде никто не танцевал, что вполне понятно, ибо балеты на эстраде не танцуют. Но невольно вспомнились мне заграничные впечатления, испытанные в Германии, в стране, потерявшей балет, где оркестр играет попурри из балетов, а на эстраде тоже никто не танцует[[299]](#endnote-284). Потому что балерин там уж нет, а остались только эстрадные танцовщицы. Неужели же и нам грозит та же участь, хотя бы и не в ближайшем будущем? Неужели и у нас «Д. Б.» — деструкция балета (или «даешь балет», если расшифровывать по-московски) скажется с той же разрушающей силой? Пока еще не поздно, не пора ли нам организовать трест «В. Б.» — «Восстановление Балета» — в форме спектакля, созвучного заданиям переживаемой нами эпохи?

1924

## «Красный вихрь»[[300]](#endnote-285)

Неудача первой попытки поставить если не революционный, то во всяком случае отражающий революцию балет обостряет вопрос, почему это так случилось. Некоторые нетерпеливые критики уверяют, что вообще классический балет не в силах своими средствами отобразить революционную эпоху, и слишком поспешно ставят крест над работой в этом направлении. Само собой всплывает важная проблема — об отношении к балету в условиях современности и об его роли в наши дни. Решать ее опрометчиво нельзя — надо доискаться основных причин неудачи первого опыта и тогда только решать, быть или не быть балету.

А причин, предопределивших неуспех первого революционизированного балета, немало. Спрашивается только, все ли они непреодолимы в своей отрицательной значимости?

{200} Прежде всего необходимо отметить, что балет «Красный вихрь» сделан наспех[[301]](#endnote-286). Нетерпение это вполне понятно: на седьмой год революции балет еще не внес свою лепту в дело строительства революционного театра, но все же и на этот раз оправдалась пословица: «Поспешишь — людей насмешишь».

Академические театры сразу выбросили на большую сцену б. Мариинского театра то, что должно было бы постепенно формироваться в процессе опытной, студийной работы. Они сделали попытку сразу, одним движением, одним указом, перевести стрелку балетного механизма и перекинуть труппу, еще разыгрывающую в текущем репертуаре, как нечто для нее живое, сентиментально-романтические балеты типа «Тщетной предосторожности» и «Жизели», — к исполнению современного, революционного сюжета. Естественно, что исполнители не сумели справиться с таковой задачей. Ведь так просто революционный театр не создается. Нужна предварительная работа, а ее не было. Вот, на мой взгляд, главная, основная причина неуспеха.

Она, в свою очередь, коренится во всей атмосфере, окружающей академические театры, в их высокомерном отношении ко всему, что происходит вне их сценических традиций, в их ослепленной самоуверенности, в их нежелании учиться у настоящих творцов, искателей и пионеров революционного искусства. Их отношение к театру Мейерхольда глубоко показательно: его творчество для них — шарлатанство, говоря о нем, они вопиют о нарушении всех святынь театра (что, впрочем, не мешает им при случае жалко и беспомощно копировать его приемы). Вместо того чтобы присматриваться к тому, что делается вокруг, собирать и переплавлять в академические формы весь огромный опыт революционного театра наших дней, академические театры мечтают потихоньку вернуться к «заветам Щепкина», как-нибудь снова оказаться современными, не трогаясь с места. Вот в этой косности духовной обстановки надо искать первопричины очередных неудач. И здесь надо смело сказать: если вы хотите творить революционное искусство, то разрядите сперва душную, затхлую атмосферу, которая вас обволакивает, окружите себя людьми культурными, молодыми и современными; дайте свободно вздохнуть молодежи, которую вы воспитываете в страхе и смирении пред вашим прошлым величием, познакомьте ее с новыми театральными течениями, с новым искусством, с новой музыкой, предоставьте ей возможность самодеятельного творчества в студийной работе, сделайте ставку на молодежь — и тогда вы догоните современность, от которой вы так отстали.

А до тех пор уж разрешите оценивать постановки революционных балетов, вроде «Красного вихря», как авантюру.

Из сказанного следует, что говорить о непригодности классического балета в условиях нашей современности еще слишком рано. Балет еще не работал для нового времени — а только по работе можно судить о его жизнеспособности.

С чисто танцевальной стороны «Красный вихрь» не представляет никакого интереса. I акт есть сдача всех позиций классического {201} танца, довольно позорное капитулирование классики пред Далькрозом. Этого поражения не искупит никакая философская программа, сколь бы претенциозно она ни была надумана. Сухой геометрический рисунок групп и движения, примененный Ф. Лопуховым для изображения «социализма», знаменует собой обеднение технических возможностей академического балета, и с этого пути балет необходимо снять немедленно, пока он еще не иссушился окончательно. II акт — жанровый, повторяет приемы клубных инсценировок, но вместо того, чтобы танцевально разрабатывать их, он копирует их робко и беспомощно. Единственно живой «танец шпаны» продолжает традицию эстрадных, эксцентрических танцев.

Итак, первая попытка отозваться на современность неудачна. Пусть же она послужит толчком к искоренению всех причин неуспеха и станет тем стимулом, который выведет балет на путь обновления.

1924

## Бессилие или нежелание? (Академический балет)[[302]](#endnote-287)

В художественной атмосфере, окружающей балет, уже год-другой как воцарилось уныние.

Недовольство однообразием балетного репертуара нарастает и захватывает все более широкие круги зрителей. Даже самые преданные любители балета отмахиваются от посещения «Корсара», как от досадной неприятности. Даже «Дон Кихот», шедший с неизменным успехом все последние годы, не собирает полного зала. Накапливается туча раздражения, разрядить которую могут только решительные меры.

Руководители балетной труппы, со своей стороны, никаких мер не принимают. Если они не способны на решительные меры, то долю энергии на частичную инициативу мы вправе от них требовать. Тот же «Дон Кихот», пользующийся определившейся симпатией публики, можно освежить путем обновления состава исполнителей, выдвинув вперед молодые силы, передав исполнение мимических ролей молодым артистам, или же просто элементарнейшим приемом нового вставного номера, раз уж сам балет составлен из пестрых музыкальных лоскутьев. Правда, балетмейстеры подчищают иногда обветшалый остов[[303]](#endnote-288), но не в том месте, где следует. Так, в нудную картину с «мельницами» Ф. Лопухов вставил цыганский танец. Но от этого балет только проиграл, так как картина превратилась в «действие» с лишним антрактом между двумя скучнейшими картинами (мельница — марионетки и заповедный лес). Если бы их вообще вычеркнули, было бы гораздо лучше. Это, по крайней мере, дало бы экономию энергии — и зрителей, и артистов.

{202} Балет идет крайне вяло. Подбор исполнителей определяется балетной иерархией, законы которой для не посвященного в ее тайны — непостижимы. Торговок веерами и цветами (I акт) танцуют две хорошие танцовщицы: Облакова и Гейденрейх, но здесь они не на месте. В них нет ни тени испанского задора, они не подготавливают в достаточной мере второго выхода Китри, и этот наиболее эффектный номер I акта не передается зрителю во всей волнующей полноте. Выпуская Бибер в роли Мерседес, можно было предвидеть, что танец на столе в испанском кабачке не завершит острым акцентом нарастание танцевального веселья. Намерение показать воспитанницу Семенову в роли Повелительницы дриад (к сожалению, Семенова по болезни не смогла танцевать) мы всецело приветствуем, но замену ее Кожуховой считаем неудачной.

Необходимо настойчиво подсказать руководителям — нарушьте пресловутую иерархию, выпускайте на ответственные места молодые силы. Ведь они у вас имеются. В том же спектакле (например, в сегидилье) в кордебалете танцует молодежь, в которой гораздо больше жизни, чем в ваших почтенных, но вялых избранниках. Дайте же ей дорогу, иначе вы засушите даже такой излюбленный балет, как «Дон Кихот».

Не находя поддержки в подъеме ансамбля, Люком — Китри, естественно, не могла вынести на своих плечах всей тяжести спектакля. Отдельные места ей удавались блестяще, но цельного, захватывающего впечатления не получалось. А это могло быть иначе, потому что в Люком достаточно силы, энергии и уменья, чтобы справиться с этим балетом.

За последние годы Люком сделала большие успехи, и за ее танцами следишь теперь с большим интересом. Она не укладывается, да и не хочет укладываться, в законные пределы установленных в балете традиций и в рамки общепризнанных границ классики[[304]](#endnote-289). Ее влечет к более широкому размаху, к более высоким (чем принято) взлетам на руках кавалера, к более стремительному кружению, к более резкой гибкости тела, к элегантным, блестящим ударам ноги, ко всему, что так или иначе выходит за установленные грани. Пусть это устремление не проистекает из глубоко внутреннего горения, а скорее подсказывается умом, тем не менее эти искания крайне ценны. Если бы у нас ставились балеты новой формации, с новой, более острой современной музыкой, Люком нашла бы себе применение и ее искания отлились бы в надлежащую форму.

Говоря о молодых, нельзя не отметить Вдовину, отчетливо исполнившую «танец с кинжалами» в «Дон Кихоте». Что касается мужского танца, то давно уже замечается исключительная отзывчивость зрительного зала к каждой мужской вариации. Так и на этот раз выступление Шаврова было покрыто долго не смолкавшими аплодисментами. Когда слышишь это единодушное одобрение, невольно кажется, что современный зритель готов вознести танец мужчины на первое место, на то, которое романтический культ женщины в XIX веке уготовил балерине. А между тем какое жалкое, {203} ничтожное место занимает мужской танец в современном балете! И здесь новый зритель также ставит балету определенное требование: он ждет обновления, работы и хотя бы скромной инициативы. А последней как раз и нет.

Что же это — бессилие или нежелание?

1924

## Семенова («Ручей» в Академическом балете)[[305]](#endnote-290)

Нескончаемые рукоплескания, неумолкающие овации, вызовы без конца, настойчивые требования повторения вариаций, взрывы одобрения, все нарастающий подъем спектакля, единодушный отклик зрителя, долгие годы неслыханный в балете.

И все это на ученическом спектакле, всего только на выпускном представлении академической балетной школы. И все это вызвано не выступлением какой-либо мировой знаменитости, а танцами скромной шестнадцатилетней девушки, только что кончившей школу, — Семеновой[[306]](#endnote-291).

Для любителей балета ее имя не ново. За ее выступлениями в стенах школы и изредка на сцене большого театра уже лет пять как следит вся балетная труппа. Ей, ученице, уже давно предсказывали блестящую будущность, но осторожные критики все же сдержанно относились к недюжинным, редким способностям девочки. Не раз бывало, что в детском возрасте ученица обещала то, что не оправдывалось при более серьезных заданиях. Но на этот раз опасения были напрасны, ибо трудно более полно и ярко выполнить все обещания, чем то сделала Семенова.

Поставленная в экзаменационном спектакле перед труднейшими заданиями, Семенова справилась с ними действительно до конца, без всяких оговорок. Зритель не относился к ней, как к ученице, а все его ликующее одобрение оценивало уже сложившуюся, законченную танцовщицу, какой за последние десятилетия мы не видали на нашей сцене. По силе впечатления, пережитого зрительным залом, этот спектакль может равняться только с выступлениями Павловой, Карсавиной, Трефиловой и других первоклассных артистов. Но эти балерины вырастали в своем мастерстве на глазах у зрителя в течение многих лет исканий. А здесь пред нами ученица, которая при первом же своем появлении захватывает зал с той же силой.

В ее танце сочетаются достоинства самых различных балерин: здесь и отличный прыжок, стремительность туров, крепкость пальцев, необычайная декоративность широких жестов, увлекательная подвижность мелких движений на быстрых темпах и монументальная пластика в адажио. Но все это проникнуто живым, трепетным чувством танца, и технику перестаешь замечать, ибо вместо ее математических формул неизменно появляется простая и звучная лирика. Такое перевоплощение достигается крайне редко.

{204} Вместе с Семеновой возрождается какой-то уголок старинного искусства. Ее танец — завершение и вместе с тем возрождение лучших, но очень старых традиций. Он не указует на будущее, не раскрывает путей к новым исканиям, не сулит воплощения современности. Нет, все здесь в прошлом, но это прошлое представлено столь мастерски, что только в таком воплощении и вскрывается его истинное значение.

Танец Семеновой заставил позабыть, что она танцует обветшалый балет, со сборными декорациями, со сборными костюмами и со сборной музыкой; балет, очень неплохо поставленный Пономаревым, которому этот опыт вполне удался. Но только мы никак не можем согласиться с целесообразностью самой постановки, воспитывающей молодежь на чем-то давно изжитом и безвозвратно ушедшем в прошлое. Конечно, талант Семеновой оживил этот балет и создал даже его успех, но все же это не метод для школы.

Крайне жаль, что ко всем исключительным качествам дебютантки нельзя добавить еще одного — созвучности с нашей современностью. Прискорбно, что такой редкий талант может пропасть для искусства ближайшего будущего. Что он будет лишь воскрешать прошлое, правда, блестяще и вдохновенно, но все же только воскрешать. Но это уже зависит не от личности танцовщицы, а от той школы, которую она прошла.

1925

## Странный театр (Академический балет)[[307]](#endnote-292)

Странный театр — балет!

В других театрах репертуар обновляется, отражает искания современности, борьбу между драматургом, актером и режиссером.

А здесь, в балете, тихо дремлет непробудным сном «Спящая красавица», с прологом и апофеозом, со злыми и добрыми феями, с менуэтом и гавотом и с шествием волшебных сказок, воспринимаемых с одинаковым восторгом и детьми и взрослыми.

И если на афише значится, что под конец спектакля выступят два талантливых исполнителя в облике Голубой птицы и принцессы Флорины, то зритель готов терпеливо сидеть четыре часа, с тем чтобы под конец аплодировать всем залом и настойчиво требовать повторения.

Все это глубоко несовременно. Для того, чтобы найти нечто сходное, придется, пожалуй, заглянуть в описания японского и китайского театров. Там, в этих странах древней театральной культуры, зритель не требует новизны, подобно европейцу, а ждет от театра безукоризненного повторения старого.

В других театрах зритель не считает себя вправе сопутствовать исполнению, сопровождая его нескончаемыми рукоплесканиями. А в балете танец Семенова и Семеновой может протекать под аккомпанемент {205} аплодисментов, заглушающих оркестр, — к великому неудовольствию педантов и к определенной радости рядового зрителя, который в эти минуты чувствует себя объединенным с тысячной толпой в одном переживании. Такие моменты объединения в профессиональном театре встречаются весьма редко. Только тогда, когда театр встречает своего зрителя, как, например, при мейерхольдовском «Лесе».

Актер выступает в балете также при весьма своеобразных условиях. Вот молодая танцовщица, которая хочет танцевать главную партию балерины, несмотря на то, что роль ей еще не по силам. В I акте она имеет успех, выполняет как будто все, что следует, обнаруживает большое трудолюбие и настойчивость, качества безусловно ценные, и поэтому зритель аплодирует Кожуховой.

Но вот в III акте выступает другая танцовщица в небольшой, вернее, крохотной роли, за ней танцует еще и еще одна, в столь же кратких номерах. Но зритель убеждается теперь на собственном опыте, в течение одного и того же спектакля, без всякого воздействия со стороны, — что в I акте было выполнено не все, «что следует».

Потому что теперь он имеет возможность сравнить и сопоставить исполнение. Теперь он видит легкий, уверенный прыжок Мунгаловой и понимает, что такое точность движений на быстрых темпах. Теперь он проследил за полетом Синей птицы, и так как Семенов на этот раз танцевал, то зритель знает, что можно охватывать большую сцену тремя прыжками и нестись не по сцене, а над ней. Теперь он видел танец Семеновой, слышал единодушный взрыв одобрения зрительного зала и понял, что такое подлинно музыкальный танец в балете и в чем заключается отличие таланта от трудолюбивого дарования.

Быть может, он понял также, что пара исполнителей — Семенов и Семенова — является, вероятно, единственной по своему мастерству не только у нас, но и за границей.

Да, балетный театр — странный театр! Все здесь по-своему, не так, как в других театрах. И за один спектакль зритель не только получает весьма разнородные впечатления, но и научается расценивать их по-должному.

1925

## «Дальний звон»[[308]](#endnote-293)

«Я в тумане… Я плыву среди туманов жизни, но впереди я вижу свет».

Так говорит учитель Бубус в одноименной пьесе Файко. Постановка Мейерхольда имела целью развенчать и высмеять идеалистично настроенного, беспочвенного, шатающегося интеллигента, устремляющегося в неопределенную даль, в то время как вокруг него происходит вполне определенная классовая борьба. Приемами {206} агиткомедии на музыке он показал идеологию Бубуса в сатирическом освещении. Это имело свое точное агитационно-воспитательное значение. Средствами театра искоренялось сочувственное отношение ко всякого рода Бубусам, порожденным буржуазной культурой.

То, что Бубус высказывает в одной фразе, оказалось развернутым в опере Шрекера на целых три акта: стремление куда-то вдаль, к какому-то дальнему свету, к какому-то «дальнему звону». Что это за «дальний звон» — этого здравым смыслом не охватишь. Это понятно только при восприятии идеалистической беспочвенной романтики, как некоего положительного начала. Эпигоны неоромантизма могут воспринимать это устремление к «дальнему звону» как нечто ценное и раскрывать его в трехактной опере. Но для нас это только перепев реплики Бубуса — перепев в трех актах, с хорами, оркестром, балетом, декорациями и световыми эффектами.

По содержанию своему «Дальний звон» Шрекера есть, следовательно, вещь просто неприемлемая. Никакого сочувствия этот «бубукающий» музыкант (как герой оперы, так и автор ее) вызвать не может и не должен. Ибо не напрасно же мы живем в 1925 году, в Советской России, на восьмом году революции. И мне было глубоко прискорбно смотреть, что для доведения до зрителя «бубукающей» психологии и идеологии оперы были мобилизованы лучшие наши театральные силы[[309]](#endnote-294). Молодой и талантливый художник Дмитриев выстроил монументальные декорации, охватил двумя мощными всходами все пространство большой сцены, наполнил ее светом и красками. Молодой и энергичный режиссер С. Радлов вступил в борьбу с не желающим отказываться от мизансцен «Руслана» хором, подсказал отличным артистам оперы ряд новых сценических положений. А дирижер В. Дранишников овладел оркестром и певцами, преодолев вдумчивой работой технические затруднения.

И вся эта огромная работа с участием талантливых лиц была направлена к тому, чтобы довести до зрителя — кого и что? — «Бубуса». В самом положительном его облике, со всеми его устремлениями к «дальнему звону»! Разве это не характернейший пример противоречий нашего переходного времени, когда один театр утверждает то, что в корне отрицает другой? Когда идеология двух театров противоречит друг другу, как два крайних полюса?

Быть может, постановку «Дальнего звона» можно было бы оправдать формальными достоинствами, высокими музыкальными качествами оперы? Но качества этой оперы — вопрос весьма спорный. Мнения музыкантов резко расходятся[[310]](#endnote-295). И поэтому мы вправе сомневаться, нужно ли было доводить до зрителя беспочвенное плавание среди туманов и заставлять его прислушиваться к «идеальным» дальним звонам.

Другое соображение в пользу постановки этой оперы также формального порядка. В репертуаре оперного театра имеется только одна опера XX века («Саломея» Штрауса). Необходимо было дать артистам, хору и оркестру более современный материал и тем самым заставить их поработать над изображением более современных {207} фигур, типов и положений, чем пресловутые «Травиаты» и «Аиды». Это, конечно, самое веское соображение, потому что нельзя требовать обновления и сближения с революционной современностью от театра, который совершенно изолирован от какого бы то ни было искусства XX века.

Но, вполне учитывая силу этого аргумента, приходится все же сказать, что в данном случае он не убеждает. Отношение к содержанию музыки и либретто «Дальнего звона» может быть только критическое. Но выявить его сценически, показать в самой постановке критическую оценку «бубукающей» идеологии оперы вряд ли было бы возможно вообще. Ибо эта опера, как опера «серьезная», не раскрывает возможности сатирического освещения ее содержания. Разве что актер должен был бы выпадать из роли и показывать зрителю свое ироническое и критическое отношение ко всему им изображаемому. Но я не представляю себе, как можно было бы провести такую трактовку в постановке «Дальнего звона», в частности в последней его картине, наиболее неприятной по своему содержанию.

Остается, следовательно, один вывод и выход. Оперный театр должен ставить современные оперы, но при выборе их он может останавливаться только на таких операх, которые дают возможность вскрыть наше критическое отношение к чуждой нам идеологии. То есть надо отказаться от постановок опер с романтико-героическим характером и ставить музыкальные комедии, с тем чтобы при помощи режиссера и актерской игры устанавливать критическое отношение зрителя к приторному идеализму опер западноевропейских композиторов. Я вполне представляю себе постановку музыкальной комедии, например «Кавалера роз» Штрауса, проведенную режиссером в плане гротескной сатиры[[311]](#endnote-296). А такие комедии на музыке имеются. Их-то и нужно ставить, следуя примеру драматических театров, также культивирующих по преимуществу жанр сатирической комедии.

Над этими вопросами следует серьезно призадуматься репертуарному комитету, потому что сейчас нельзя внушать зрителю симпатию к Бубусам, а надо всячески высмеивать их. Иначе получается не созвучие с современностью, а «Дальний звон».

1925

## «Пульчинелла»[[312]](#endnote-297)

Наконец-то… После долгих лет напрасных ожиданий, в конце мертвенно-скучного сезона — сказано живое слово в балете, сделан решительный шаг вперед, удачный и значительный.

«Пульчинелла» Стравинского — первый балет, который удался Федору Лопухову[[313]](#endnote-298). Удался после долгих исканий и ряда неудач. Ни «Жар-птица», ни «Ночь на Лысой горе» не могли убедить нас[[314]](#endnote-299). Многое обещала «Танцсимфония», но «Красный вихрь» провалил {208} все обещания[[315]](#endnote-300). В «Пульчинелле» же найдена формула перехода — от старого балета к новому, формула, развивающая линию Фокина, но избегающая его ошибок.

Лопухов вводит в балет «сквозное действие», так же как Фокин, отказываясь от раздробленности старого балета на мелкие эпизоды. Но Фокину мешало стремление во что бы то ни стало драматизировать балет, вводя в него психологизм драматического театра. Лопухов же остается в пределах чисто танцевального спектакля и ищет выразительности в средствах самой хореографии, не притягивая насильно чуждые балету «переживания». Вместе с тем он выходит из импрессионизма и, опираясь на достижения последнего, ведет балет к монументальности. «Пульчинелла» Лопухова — это уже не мазки и не разрозненные, хотя и красочные пятна, — а продуманная конструкция, прочно и крепко сделанная.

Спектакль дается на основе игры персонажей итальянской народной комедии, с отказом от сентиментальных штампов балетных «арлекинад». Слащавая любовная романтика отброшена. Пульчинелла проказит, переодевается, умирает, воскресает, «удлиняется», а главное — пляшет. Пляшет отчаянно и неистово, заражая динамикой своего танца, находясь в беспрерывном движении и, к величайшему удовлетворению зрителей, не мимируя по-балетному. Его танцевальные движения крайне трудны, по быстроте темпов, по слитности со сложной музыкой оркестра, по разработке в тактовом и тематическом отношениях. Но впечатление легкости, насыщенности и напряженности достигается огромное, в полном соответствии с музыкой Стравинского.

И эту трудную партию исполнял молодой танцор Комаров, так как намеченный исполнитель — Леонтьев в последнюю минуту заболел. Но, несмотря на внезапность замены, отсутствие репетиций и естественную в таких случаях взволнованность, Комаров безупречно справился с трудным заданием и «Пляс Пульчинеллы» под знаменитое комическое состязание тромбона и контрабаса вызвал живое одобрение зрительного зала.

Но Комаров не единственный, который сумел отличиться. В сущности, спектакль обязан своим успехом всем участвующим, много и серьезно поработавшим над новыми для балетной труппы заданиями. По замыслу Лопухова каждый из многочисленных участников является в этой постановке солистом, на которого возлагается ответственная партия. Подтанцовывающего кордебалета здесь нет; все играют, танцуя, и все танцы — радостная, бодрая игра. В игру вовлечены и вещи, и даже декорации, так что вместе с яркими комическими эффектами различных инструментов оркестра создается балетно-комедийный спектакль, жизнерадостный и веселый, словом, такой, какого у нас до сих пор еще не было.

Приветствуя балетную труппу, сбрасывающую с себя обветшалый наряд и этим спектаклем завоевывающую себе место в рядах нового театра, мы оставляем за собой право вернуться к этой интересной постановке в следующей статье[[316]](#endnote-301).

1926

## **{****209}** «Ледяная дева» (Академический балет)[[317]](#endnote-302)

Для выполнения своих исканий в области постановки движений балетмейстер Ф. В. Лопухов нашел прекрасную исполнительницу в лице молодой артистки балета Мунгаловой. Талантливо, самоотверженно и порой блестяще она осуществила технически трудные задания, ведя главную партию в «Ледяной деве» (Сольвейг), поставленной для юбилейного спектакля[[318]](#endnote-303). Ее танец превращается местами в театрализованный акробатизм, как того требует постановщик, и поражает технической четкостью смело исполняемых «шпагатов», взлетов и падений, гибкостью движений и эластичностью всего тела, подчиненного перебивающимся ритмам и быстрым темпам музыки Грига.

Танцы Мунгаловой освобождены от манерности и слащавой красивости обычных балетных движений. Нет и изысканной изломанности, и пряной эротики, присущих постановкам Голейзовского и Баланчивадзе, которым принадлежит инициатива введения акробатики в классический балетный танец[[319]](#endnote-304). В то же время у Мунгаловой сглажено проявление чисто физической силы, столь заметной у акробатов, и сближение с физкультурой происходит в плане художественной стилизации, путем тонкой, артистической обработки движений. Все эти данные были проявлены настолько ярко и убедительно, что они обеспечили успех юбилейного спектакля, хотя и были вскрыты только в первом акте балета.

Но является ли это раскрытием новых и плодотворных путей балета? Если рассматривать такие танцы с чисто формальной точки зрения и считать, что движение существует ради движения, подобно «чистой» музыке, то новизну можно признать. Но как только мы поставим вопрос о содержании танца, об его эмоциональной выразительности, то все предстает в ином освещении. Если старый классический танец есть чисто формальное, невыразительное искусство, то и новый, к сожалению, остается таким же. Он освежен акробатизмом, изменен в сторону большей динамичности, несколько приближен к современному художественному вкусу, охотно ориентирующемуся на малые сценические жанры, но по существу он остается тем же чисто формальным сочетанием движений, которое присуще и старому балету.

Нет решительного сдвига от беспредметности танца, нет драматизма, нет эмоциональной насыщенности, а налицо все та же голая форма, хотя и обновленная приемами акробатики, 32 фуэте у прежней прима-балерины и несколько «шпагатов» подряд у новой исполнительницы — явления крайне сходные, и они не выводят балет за пределы чисто формальных преобразований.

Но эти формальные поиски — все же лучшее, что есть в новой постановке Ф. В. Лопухова. Поэтому I акт, в котором они сосредоточены, является наиболее интересным. III акт слишком краток и повторяет найденные уже в первом действии формы. А II акт, рисующий свадьбу в норвежском селении, делает попытку показать {210} бытовые игры и танцы, но этот замысел уничтожается красочными, стилизованными костюмами Головина, тотчас переключающими быт на стилизацию.

В постановке дается намек на быт и свадебные обряды Норвегии, но игры не «разыгрываются» ни в сцене «дружков в юбках», ни в прыганий у костров. Обряды не развертываются в театрализованную игру с вещами и не получают опоры в пантомиме. А между тем разверстка пантомимической игры создала бы более прочное впечатление быта, чем неуместное в столь стилизованном балете выведение на сцену живых лошадей и даже живой коровы.

Как ни странно, но спектакль построен в каком-то обратном порядке.

Высший подъем его дан в первом акте; внимание ослабевает во втором действии, превращающемся в показ красочных костюмов, лишь отчасти оживляемый умеренно-комическими плясками; а третий акт совсем пропадает. Не нашло своего разрешения и развитие сюжета — романтической сказки о Сольвейг. Беспредметные танцы соединились с сюжетным действием так же механически, как и в старых балетах, без нарушения узаконенного традицией компромисса между танцем и действием. В этом отношении балет «Пульчинелла» указывал на более правильный путь, который и следовало бы продолжать без отступлений.

1927

## Итоги театрального сезона 1926/27 года[[320]](#endnote-305) Опера и балет[[321]](#endnote-306)

На наш оперный театр выпадают три основные задачи: сохранять в целях преемственности классические образцы русской и западной оперы, усваивать и истолковывать новые формы более развитой музыкально-театральной литературы современного Запада и работать над развитием новой советской оперы, ориентирующейся на запросы революционных лет. Первую свою задачу Ленинградский академический оперный театр выполнил в истекшем году сравнительно удачно. Если в репертуаре Академического театра драмы отсутствуют стилистически выдержанные постановки таких классических пьес, как «Ревизор» и «Горе от ума», то в оперном театре мы находим прочно укрепившимися в программе все наиболее примечательные произведения выдающихся русских оперных композиторов. Мусоргский, Чайковский, Римский-Корсаков представлены здесь лучшими образцами, и театр владеет этим репертуаром.

Сходным образом обстоит дело и со старым западным материалом: Верди («Риголетто», «Бал-маскарад»), Бизе («Кармен»), Вагнер («Валькирия», «Мейстерзингеры») имеются в текущем репертуаре. Это предоставляло возможность показать некоторые из перечисленных произведений в образцовом исполнении иностранных дирижеров, {211} в частности, провести целую серию русских и западных опер под руководством А. Коутса[[322]](#endnote-307). Для оживления сезона были выполнены новые постановки старых опер, как то «Мейстерзингеров» (худ. Дмитриев) и «Бал-маскарад» (худ. Щуко)[[323]](#endnote-308). Началась работа и над освежением сценического истолкования русских опер, как то «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова», которые будут показаны в начале следующего сезона[[324]](#endnote-309). Что касается новой западной музыки, то здесь продолжалось развитие той линии, которая наметилась уже в двух предшествующих сезонах, познакомивших нас с «Дальним звоном» Шрекера, «Саломеей» Штрауса и «Любовью к трем апельсинам» Прокофьева[[325]](#endnote-310). Текущий сезон принес с собою крупные и значительные достижения в этой области, проведя на сцену б. Мариинского театра оперу А. Берга «Воццек», а на сцену б. Михайловского театра — «Прыжок через тень» Кшенека[[326]](#endnote-311). Поставленные к концу сезона, эти два произведения не успели еще пройти через широкое общественное обсуждение, и тем самым их значение остается еще не раскрытым для широких слоев зрителей. Но несомненно, что эти оперы, вызывающие расслоения среди зрительного зала, знаменуют собою решительный поворот от старых сюжетов, приемов и навыков оперной сцены к созданию современного музыкального театра XX века, требующего как новых звучаний, так и нового сценического оформления. Без работы над такими творениями вряд ли удастся выполнить трудную задачу нашего оперного театра, то есть создать современную советскую оперу.

В этом последнем направлении истекший сезон не принес реальных результатов. Но отсутствие их объясняется не бездеятельностью театра, а крайней слабостью самих композиторов, берущихся за оперы с революционным сюжетом. Прежде чем они не овладеют современной сложной техникой оперной композиции и не усвоят себе основных приемов современного музыкального театра, вряд ли можно ожидать ценных итогов их работы. К тому же следует помнить, что оперный театр переживает сейчас серьезный переходный период, когда, с одной стороны, ломаются традиции, усвоенные в эпоху преобладания чисто вокальной стороны спектакля («вокализм»), и с другой — изживаются навыки, укрепившиеся благодаря перевесу чисто симфонической музыки и переносу центра внимания со, сцены в оркестр.

В настоящее время опера стремится стать театром, то есть она усиливает драматическую игру своих певцов и подчиняет оркестр задачам сценического действия. На этом пути опера переживает пору переустройства и коренного видоизменения, при котором меняется соотношение между входящими в нее различными искусствами. Опера перерождается на наших глазах в музыкальный театр, выдвигает новые задания для певца-актера, режиссера и композитора и тем самым находится в процессе творческой и кипучей деятельности. Справедливость требует отметить, что наш оперный театр в Ленинграде не уклоняется от этих заданий, а смело идет им навстречу.

{212} Сложнее обстоит дело в балете. Здесь традиции оберегаются наиболее рьяно, а репертуар на девять десятых состоит из произведений, не затронутых новыми веяниями театрального искусства. Последние не успели также проникнуть и в среду балетных артистов, замыкающихся в обстановке изолированного цехового производства. Эстетика эпохи барокко и рококо еще пытается безраздельно господствовать на балетной сцене, не пережившей в течение XIX века ни реализма, ни натурализма, то есть тех течений, которые сдвинули драматический театр с позиций дворянского искусства. Обходя эти вехи развития театра XIX века, балет соприкасается в начале XX века с искусством импрессионизма, вызванного к жизни эстетически настроенной буржуазной интеллигенцией, и с тех пор не движется вперед. Он как бы боится осознать классовую природу той эстетики, на которой он воспитан, пытается уйти от жизни в область чистого искусства, стремится иногда встать на путь развития «чистого танца» или же развивать танцевальную пантомиму, не сходя с платформы классического танца, но эти поиски не выводят его из заколдованного круга беспредметных формальных исканий. В таких условиях работа балета лишается твердой целевой установки и тормозится охраной традиций, давно утративших свою жизнеспособность.

К таким чисто формальным поискам следует причислить возобновление «Сольвейг», заново переработанную Ф. Лопуховым в балет «Ледяная дева» на сборную музыку Грига[[327]](#endnote-312). В первом акте этого балета можно было видеть утверждение на академической сцене тех реформ, которые в свое время предпринимались молодыми балетмейстерами Голейзовским и Баланчивадзе, стремившимися освежить балетный танец введением акробатики. Благодаря прекрасному исполнению Мунгаловой и Гусева эта акробатика, смягченная техникой классического балета, обрела свои права гражданства на сцене б. Мариинского театра, оставшись по существу такой же беспредметной, как и классический экзерсис, и не усилив драматической выразительности танца. Но как метод изживания приемов классической эстетики этот акробатический танец следует приветствовать, поскольку он ведет к сближению с современной физкультурой.

Что касается другой новой постановки, «Байки о Лисе» Стравинского[[328]](#endnote-313), то ее неудача заставила лишний раз пожалеть, что путь, намеченный в постановке 1925/26 года «Пульчинелла», оказался преждевременно забыт.

Молодая танцовщица Семенова выступала только в старых балетах, как «Баядерка», «Лебединое озеро» и «Спящая красавица»[[329]](#endnote-314). Для нее, как и для многих других молодых сил, которыми богат наш балет, необходимо найти выход в экспериментальной работе над новыми сюжетами. Организовать такую работу и является неотложной задачей ближайшего будущего.

1927

## **{****213}** Айседора Дункан[[330]](#endnote-315)

Айседора Дункан никогда не была замечательной танцовщицей, но ее танец создал целую школу[[331]](#endnote-316). «Дунканизм» широко популяризировал протест против застывших и условных форм классического придворного балета. Дункан стала вдохновительницей мощного движения, стремившегося реформировать танец, веками скованный эстетикой дворянского искусства. В ее лице и в порожденных ею школах пластического танца буржуазная демократия пыталась противопоставить старому балету новый и «свободный» танец. Вместо профессионального виртуозничества балерин с многолетней технической выучкой «дунканизм» выдвинул танец любительский, и танец «под Дункан» вошел в обиход буржуазного салона.

Американка Дункан утвердила танец солистки, самостоятельно заполняющей весь вечер, без помощи оперного кордебалета. Танец стал доступным искусством, почти семейным достоянием. Дункан освободила его от жрецов балетных училищ и сорвала с него тайну, якобы сохраняемую только за кулисами оперной сцены.

В этом и заключается ее главная, огромная заслуга. Она научила танцовщиц прислушиваться к музыке Шопена и выражать свои чувства в самостоятельно сочиненных движениях. Эти чувства были небольшого размаха. Они были пронизаны мещанским сентиментализмом и робкой лирикой английской гувернантки. Но они проистекали из лично пережитого, и порожденные ими движения ярко отличались от заученного механизма балетных «антраша» и «фуэте». Вместо трико, туфель, пачек, париков и косметики балета Дункан создала танец с босыми ногами, в легких тканях греческой туники. Застывшая улыбка балерины исчезла, и лицо танцовщицы раскрылось для выразительной речи. Изнеженная красивость жестов французского балета уступила место пластическим позам, взятым с древнегреческих ваз и статуй, которые Дункан изучила с любовью археолога. А пустоту старой балетной музыки заполнила эмоциональность Глюка и Шопена, пафос греческих хоров и подъем Шестой симфонии Чайковского.

Так началась реформа танца, завершить которую не удалось ни самой Дункан, ни ее многочисленным подражателям. Последние не смогли выбраться из узкой сферы личных, интимных, сентиментально-лирических переживаний. «Дунканизм» изжил себя, не создав монументальной формы, способной выразить героическое напряжение эпохи. Но он пробил первую брешь и очистил путь для новых достижений, создать которые должно новое поколение реформаторов танца, испытавших на себе более глубоко влияние социальной революции.

Дункан не обладала ни красотой, ни грацией. Ее часто упрекали в скудости фантазии и педантизме художественных приемов. Но ей была присуща исключительная способность до конца и безраздельно отдаваться избранному делу. Отсюда ее огромное влияние на окружающую среду, возникновение многочисленных школ и студий, продолжавших начатую ею реформу. Воздействие Дункан {214} на русский балет можно проследить в постановках Горского и Фокина, пытавшихся соединить дунканизм с традициями балетной классики путем осторожных компромиссов. В более чистом виде наследие Дункан хранит ее школа в Москве и студия Гептахор в Ленинграде.

1927

## Еще о «Воццеке»[[332]](#endnote-317)

При постановке «Воццека» режиссер сталкивается с целым рядом затруднений, не существующих при оформлении старых опер[[333]](#endnote-318). Прежде всего, эта опера А. Берга лишена «оперности» в традиционном смысле слова. В ней нет места для пышной нарядности, для эффектных «балов-маскарадов», для феерических огней и подводных царств вагнеровского стиля или же для театральных трюков типа «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева. Именно отсутствие этих оперных традиций придает «Воццеку» особое значение в репертуаре театра, которому труднее всего отказаться от как бы приросших к самой архитектуре театра приемов и навыков внешне парадного спектакля.

Взамен внешней оперности «старого стиля» «Воццек» богат нервно-обостренным психологическим действием. Опера эта содержательна и заключает в себе глубокий социальный протест против сильных и богатых столпов старого общества. Она заступается за бедняка-солдата и бросает вызов его самоуверенным и самодовольным угнетателям. И конечно, фашисты Праги не случайно устраивали обструкцию во время представления этой оперы. Музыкальные характеристики капитана, доктора, фельдфебеля насыщены язвительным сарказмом, развенчивающим авторитет «власть имущих» и господствующих в обществе персонажей, тогда как симпатии автора целиком направлены к обездоленному Воццеку.

Но трагедия бедняка-солдата показана в опере приемами немецкого экспрессионизма. Исходя из вполне конкретных, реальных образов, А. Берг углубляется в интимно-душевные переживания своего героя. Его интересуют не столько сами события, поступки, действие трагедии, сколько душевное состояние героя, ввергнутого в противоречия жизни и являющегося жертвой социальной несправедливости. За кратким реальным событием тотчас же следует болезненный вскрик души, своего рода мучительная нервная агония, душевный трепет и смятение чувств, сквозь которое и показывается реальный мир. Этот вскрик души, граничащий в немецком экспрессионизме с истерией, очень трудно довести до зрителя русского театра, чем и объясняется, что ни одна экспрессионистская пьеса не имела у нас действительно прочного массового успеха.

Еще труднее провести экспрессионистскую оперу в условиях оперного театра. С. Э. Радлов справедливо почувствовал, что в данном случае нельзя было оставить действующих лиц в окружении {215} огромной сцены б. Мариинского театра. Для передачи интимной душевной трагедии надо было сосредоточить внимание зрителей на одном небольшом участке сцены, собрать героев в одно четко очерченное место и показать их как бы в фокусе фотоаппарата. Поэтому вполне правильно действующие лица оперы собраны на небольшой выездной площадке, которая только и освещается среди большой сцены-коробки. Прожектора выделяют эту площадку из темноты и сосредоточивают на ней внимание зрителей. Принцип этот мы видели разработанным в «Ревизоре» Мейерхольда, и его применение к опере можно считать своевременным и вполне уместным. Но только следовало его использовать с полной последовательностью и до конца. В «Ревизоре» площадка подъезжает к самой рампе. Когда она освещается сильным светом прожекторов, действующие лица оказываются на «первом плане», как в кино, и с поразительной графической четкостью предстают перед зрителем.

В «Воццеке» площадка останавливается за шесть-семь аршин до рампы. Она не отделяется, следовательно, от сцены-коробки, и впечатление «первого плана» не создается. А именно здесь, в этой опере, он был бы крайне необходим. Хотелось бы видеть действующих лиц не только у самой рампы, но еще ближе к зрителям, быть может, над оркестром или в ином расположении, но непременно на самом «первом плане». Нам скажут, что это потребовало бы переустройства зрительного зала. Да, очевидно, что для нарождающейся новой оперы придется пойти на поиски новых архитектурных форм театра. Новое вино в старые мехи вливать не следует. При невозможности осуществить реформу теперь же приходится считаться с тем, что очень тонко очерченные образы, что масса оттенков и множество важных подробностей не доходят до зрителя. Это сказывается на наиболее интимных сценах, смысл которых остается неясен. Что касается массовых сцен, то они сделаны отлично, но, к сожалению, их немного, всего три из пятнадцати картин.

Работа художника Левина грешит беспредметной красочностью, то есть обнаруживает то тяготение к самодовлеющей декоративности, от которой даже Камерный театр Таирова, особенно сильно культивировавший ее пять лет назад, начал решительно отходить. Но Ленинград не пережил периода конструктивизма в его чистых и здоровых формах, и поэтому наследие «беспредметников» все еще тяготеет над нашим театром.

Введение занавеса (отсутствовавшего на первом представлении весной этого года) является опытом неубедительным. Для слушания музыки выгоднее иметь на фоне темную, нейтральную, открытую сцену, чем яркий занавес, не меняющий своей окраски в связи с переменами музыкального колорита в оркестре.

Исполнительский состав испытал некоторые видоизменения. Вместо Павловской пела Акимова, отлично справившаяся с трудной ролью. Воццек в исполнении Бочарова значительно окреп. Образ и игра стали тверже, увереннее и рельефнее. К сожалению, театр не сумел сохранить в своей среде другого исполнителя Воццека — Серебровского, заслужившего единодушное одобрение {216} прессы. Об этой потере нельзя не пожалеть самым искренним образом.

В целом же состав певцов (Нежданов, Боссэ, Белянин и др.) прекрасно исполняет оперу, которая заслуживает внимания со стороны всех, кто интересуется музыкальным театром и ждет обновления оперного искусства.

1927

## О реформе балета[[334]](#endnote-319)

О необходимости реформировать балет в целях приближения его к общим для советского искусства задачам говорится уже давно. Но характер, метод и темп реформы остаются невыясненными[[335]](#endnote-320).

Регулярной, систематической работы над критикой современного балета не ведется — ни на страницах журналов и газет, ни внутри театра. Высказывания о балете проникают в балетную среду чрез отрывочные, краткие рецензии и не заинтересовывают работников балетной сцены. Общего языка между критикой и балетными артистами сейчас нет, и это, бесспорно, вредит проведению в жизнь необходимой реформы. Балет продолжает жить вне споров о театре, вне переоценки театральных ценностей, сопровождающей развитие нашего драматического театра.

Критическая переоценка ценностей, бьющая живым ключом в новых театрах, развивающаяся теперь в самодеятельном клубном театре, не дошла еще до балетной сцены. Вернее, она еще не перекинулась из зрительного зала за рампу, где по-прежнему царит культ Петипа и где Фокин считается самым смелым новатором, а успех А. Павловой за границей служит мерилом таланта для молодого поколения.

Нет сомнения, что чисто эстетическая критика балета, возникшая у нас около 1910 года и существовавшая еще в первые годы революции (А. Левинсон и А. Волынский), во многом укрепляла балет на позициях, теперь уже совершенно непригодных[[336]](#endnote-321). Но почему именно они сейчас непригодны — это осталось для балета невыясненным, ибо пришло отрицание балета, но не пришло еще его подлинно критическое освещение. А между тем ряд острых вопросов назрел и для балета. Наиболее актуальные темы и надо поставить сейчас на дискуссию в среде балетных работников и теакритики. На первом месте стоит вопрос о содержании балетного спектакля, неразрывно связанный с ответом, на какого именно зрителя делает балет свою установку.

Зрителя в балете придется изучать так же, как его изучают и в драматическом театре, причем без истории здесь не обойтись. Балет вырос в среде придворного театра эпохи абсолютизма и был передан затем крупной буржуазии XIX века. В начале XX века на него стали влиять круги эстетически настроенной интеллигенции, и только с этой поры зрительный зал балета начинает слегка демократизироваться. {217} С этими основными историческими этапами связаны «установки» балета на своего зрителя и тем самым все приемы его построения спектакля. Являясь пышным, чисто декоративным зрелищем при монархическом дворе, балет присоединяет к зрелищу некое драматическое содержание при буржуазии (Новерр в XVIII веке и мелодрама типа «Эсмеральды» в XIX веке)[[337]](#endnote-322)с тем, чтобы в XX веке подвергнуться влиянию импрессионизма (Фокин) и затем продолжать свое развитие за границей в окружении различных художественных течений большого индустриального капиталистического города (труппа Дягилева в Париже, гастролирующая по Европе и Америке)[[338]](#endnote-323).

Только у нас, после революции, балет впервые сталкивается с широкими слоями демократического зрителя. В течение десяти лет происходит проверка старого репертуара на новом зрительном зале. Весь старый запас балета подвергается своего рода испытанию и проходит через критический фильтр. Результаты этой критической проверки на новом зрителе и следует учесть сейчас, так как от правильности этого учета зависит дальнейшее будущее балета на советской сцене.

Какие же выводы подсказывает нам десятилетний опыт работы балета на демократического зрителя? Дирекции академических театров хорошо известно неблагоприятное отношение нового зрителя к сборным спектаклям, составленным из двух-трех небольших балетиков. Только цельный, весь вечер занимающий спектакль привлекает достаточное количество зрителей. Отсюда ясно, что форма большого спектакля должна быть удержана.

Но вести экспериментальную работу (а таковая неизбежна при проведении реформы) на больших спектаклях нельзя. Отсюда следует другой вывод — надо проводить ряд небольших постановок экспериментального характера параллельно с большими спектаклями. Без такой студийной работы нет возможности двигаться вперед. Только пройдя чрез ряд отдельных опытов, проверенных на постановках небольшого масштаба, можно приступать к созданию нового большого спектакля, столь ценимого зрителями. При этом крайне важно, чтобы такая экспериментальная, работа была включена в основную плановую работу балетного театра, иначе она будет вытеснена заботами о текущем репертуаре.

Но что такое представляют собой старые большие спектакли, которые так или иначе, но пользуются успехом у публики? В большинстве случаев они состоят из сочетания разных элементов: мелодрамы (пантомимы), классического танца, характерного танца и серии чисто зрелищных эффектов (шествия, выходы, выезды, смены декоративных картин и т. п.). Все эти элементы находятся в известной связи между собой и, кроме того, все они связаны с музыкой. Так построены старые балеты типа «Баядерки», «Эсмеральды», «Корсара» и т. п., которые не сходят с репертуара.

Возможно, конечно, совершенно иное построение спектакля. Фокин и Дягилев пытались найти его формулу. Но спрашивается, следует ли нам решительно отказываться от прежней схемы или же {218} можно, не ломая ее в корне, провести реформу отдельных ее частей, не изменяя общего состава. Нам кажется, что поиски могут направляться и в том и в другом направлении, вызывая к жизни разные методы проведения реформы. Но надо выяснить в отдельности значение каждого из составных элементов балетного спектакля и тогда уже решать способы их сочетания между собой или же исключать их из общего целого.

Мелодрама по существу не устарела. Это лучше всего доказывает кино, где мелодрама процветает в «мировом масштабе» и где уже имеется опыт советской мелодрамы, то есть где перевод стрелки на нового зрителя уже проводится в жизни. Точно так же и драматический театр может подсказать ряд выводов, так как и он много поработал в этом направлении. Следовательно, балету следует внимательно всмотреться в то, что происходит в кино и в театре. Чем заменить «Эсмеральду» и всю романтику Гюго, Байрона и В. Скотта, нашедшую свое отражение в балете XIX века и удержавшуюся до наших дней? Тем здесь достаточно.

Но важно в первую очередь выяснить, нужно ли их трактовать или же следует от них отказаться, как отказывался Фокин и как то делает Дягилев и многие наши новаторы, стремящиеся от мелодрамы к беспредметному «чистому» танцу.

На наш взгляд, игнорировать балетную мелодраму нельзя. Пока что это единственное вместилище сюжетного действия в балете. Как бы ни была наивна мелодрама в «Баядерке», она сюжетно более интересна, чем отвлеченная сказочность и путаная мифологичность «Жар-птицы», «Ледяной девы» и т. п. произведений.

Сюжетная пантомима на новый современный сюжет — вот основная и главная работа современного балета. Для осуществления этой задачи придется провести большую экспериментальную работу, быть может, пройти через ряд этапов, уже пройденных драматическим театром, но обойти сюжетную пантомиму нельзя и работать над ней надо в первую очередь[[339]](#endnote-324).

Надо усилить внимание к смыслу происходящего на сцене действия и остерегаться беспредметности, под каким бы лозунгом она ни появлялась. Нужно ясно отграничить эту работу от заданий, связанных с реформой классического танца, зрелищных эффектов и т. п. и заняться самой важной задачей — именно, дать актерам балета содержание действия и отвлечь их от чисто декоративных, абстрактных и беспредметных опытов. Как для оперного, так и для балетного театра сейчас необходим артист — актер, озабоченный в первую очередь смыслом изображаемого им действия, а не чисто формальными ухищрениями[[340]](#endnote-325).

Поэтому вопрос о режиссуре в балетном театре становится на первый план. Как опера, так и балет должны будут на ближайшие десять-пятнадцать лет уделять самое главное внимание режиссуре и добиваться с ее помощью волнующего и захватывающего драматического действия. Опера уже встает на этот путь. Она начинает превращаться из концертного зала в театр. Тот же путь открывается и перед балетом, который тоже должен быть театром, а не местом {219} для исполнения симфонических произведений музыкантов или же для демонстрации виртуозной техники танцоров. В высказанных положениях заключено основное требование современного театра, и с этой точки зрения следует подойти и ко всем другим элементам балетного спектакля, о которых нам придется высказаться в следующих статьях.

### Классический танец

Рассматривая балет как самостоятельное театральное искусство, следует проверить, какое место принадлежит в нем так называемому классическому танцу.

Прежде всего здесь следует подвергнуть переоценке идеалистическую эстетику балета, которая насаждалась и перекинулась в окружение современного балета по наследию от прошлого. Классический танец рассматривался как некое выражение «духовного горения», устремления «в потусторонний мир красоты», как своего рода взлет от косной действительности «в идеальный мир прекрасного». Что это за мир — никто в точности не определял, но именно эта неточность и позволяла напускать вокруг каждого балетного движения густой туман идеалистической философии, сквозь который разглядеть истинную театральную сущность балета было трудно. Насколько такая эстетическая галиматья могла рассчитывать на успех еще в недавнее время, видно из издания «Книги Ликований» А. Л. Волынского[[341]](#endnote-326), где о балете говорится языком Апокалипсиса. Отсюда, так же как из цеховой замкнутости балетной среды, рождается взгляд, что артист балета — это жрец какого-то высшего вида искусства, вступающего в непосредственное общение с миром иным. При таком подходе, конечно, невозможно было взглянуть на балет как на театр, подчиненный все тем же законам исторического развития, как театральное искусство в целом и обслуживающий все те же запросы зрителя старого театра, как и любая сцена прошлого столетия.

Но ведь нельзя забывать, что классический танец родился в обстановке великокняжеского двора эпохи расцвета абсолютизма в XVI – XVII веках. При своем зарождении балетная классика сразу же устанавливается не на выразительность движений, а на чистую декоративность их и включается как особая часть в придворные празднества европейских государей. Рядом с классическим танцем, исполняемым любителями из круга придворной золотой молодежи, имеется в то время и пантомимический, гротескный танец — пародия, в котором налицо немало выразительных элементов. Но классический танец сознательно отделяется от гротескной, пародирующей быт пантомимы и развивается как некое чисто формальное, чисто декоративное танцевальное искусство. Он развертывается в так называемых фигурных танцах, построенных по геометрическим линиям, и превращается в пышное, но чисто внешнее, не бытовое и не насыщенное психологическим содержанием зрелище. Эта основная, чисто формальная установка классического {220} танца проходит затем через ряд стилистических преобразований (барокко, рококо, ампир, романтический, бидермейер, импрессионизм и т. п.), но по существу она удерживается на всем протяжении истории балета, как часть этого большого зрелища-«обозрения».

И беда вовсе не в том, что такое чисто декоративное искусство существует и сохраняется, а главное зло заключается в том, что ему навязывали и навязывают психологическую выразительность, то есть задание, которое, по существу, совершенно чуждо данному виду искусства. Выразительности можно и должно требовать от пантомимы, от пантомимического танца, от характерного танца, от внутреннего оформления спектакля, от игры актера в балете и т. п. Но нельзя требовать ее от чисто орнаментальных арабесков и завитков и насыщать их психологией, сюжетным содержанием и прочими особенностями психологического театра. Все это только мешало разглядеть истинную сущность классического танца в системе балетного спектакля и вызывало бесплодные попытки приобщить его к задачам, органически ему несвойственным. В какой бы сюжет ни вставляли 32 фуэте, исполняемые балериной, они все равно не приобретут сюжетной выразительности, не станут осмысленным действием драматического порядка, а останутся тем, чем они есть на самом деле, — блестящим, развернутым, но чисто механическим проявлением физической ловкости. Последняя уточняется здесь до виртуозной технической обработки, но все же, по существу, не отличающейся от техники физкультурных упражнений акробата, которым до сих пор ведь никто еще не приписывал стремления взлетов в мир иной и тоски по «вечной» красоте потустороннего мира.

Эту физкультурную, чисто техническую основу классического танца и следует осознать, учесть и использовать для целей нашего театра. Это единственное здоровое и ценное ядро классического танца необходимо освободить от окружавших и окружающих его спутников, вроде феерической мишуры костюмов придворного театра, сентиментально-романтических юбочек, пачек, причесок, косметики и т. п. антуража традиционного балетного спектакля, а также от сентиментально-приторной музыкальной лирики, обычно сопровождающей классический танец и навязывающей ему дешевую эротику рококовых амуров и романтических вилис. Все это окружение надо отбросить и высвободить физкультурную основу, имеющуюся в классическом танце, из векового плена придворной мишуры, сентиментального романтизма, беспочвенной эстетики импрессионизма, устранив одновременно упадочно-декадентскую эротику последнего времени, которую не так давно пытались навязать ему современные реформаторы балета типа Лукина и Голейзовского и Баланчивадзе[[342]](#endnote-327). Сейчас мы ясно видим, какая огромная техническая сила и ловкость, выучка и тренировка, смелость и инициатива проявляются в классических танцах наших молодых танцовщиц и танцоров балета. Но эта техника заключена в движениях ног, реже — в движении корпуса и совсем почти отсутствует в движениях рук. Поэтому получается поразительное противоречие: ноги способны проявлять максимум здоровой, крепкой физкультурной тренировки, {221} будь то в классических па, заканчивающихся пресловутыми 32 фуэте, будь то в танцах, затронутых акробатикой, — а руки распевают какую-то дряблую, сентиментально-лирическую мелодию, сентиментальные романсы 40‑х годов. В ногах — крепкая мускульная сила, твердость, определенность, задор и смелость, а в руках — тягучий романс, жеманничанье, игра на «обаяние», слащавость и приторное «прекраснодушие» от былых кондитерских коробок под «рококо». И этот сентиментализм поддерживается остальным окружением классического танца — слащавым музыкальным аккомпанементом, избираемым сплошь и рядом из всевозможной музыкальной дребедени недавнего прошлого, костюмом, даже при «реформах» удерживающим тона дешевых будуаров, слащавого «дунканизма» и мещанских открыток, прической, сделанной «модным» парикмахером с расчетом на пресловутое «обаяние» и «очарование» и т. п. Трудно передать и перечислить все те проявления наивного сентиментализма, которые окружают по настоящее время выступление танцовщицы, развертывающей в движениях ног — редкую физкультурную технику, а в движениях рук, в позах и в костюме — вялую романтику унылой красивости. Балетная молодежь инстинктивно и правильно чувствует сейчас это противоречие и неудержимо рвется к акробатике. Все чаще и чаще приходится видеть, как классические танцовщицы переходят на акробатические приемы, вводимые ими в танец со смелостью и инициативой, вызывающей восхищение. В этом новом направлении лежит безусловно полезное начало. Акробатика поможет классическим танцорам и танцовщицам освободиться от вышеописанного сентиментального жеманства, ибо она уничтожает вялость и приторность постановки рук, сбрасывает слащавость костюма, заменяя его прозодеждой гимнаста, и требует бодрого, крепкого музыкального аккомпанемента. На этом пути развития следует всячески поддержать молодежь, так как он может привести к коренной реформе всего преподавания в школе, к новому определению места, которое занимает в балете классический танец, и тем самым к перестройке балетного спектакля в целом.

Осознавая и удерживая декоративную (а не сюжетно выразительную) сущность классического танца, необходимо найти современную форму этой декоративности. Надо отказаться от стилистического наследия прежних эпох, будь то барокко, рококо, романтизм или импрессионизм, и смело пойти на поиски той системы декоративных движений, которая соответствует нашей современности в ином преломлении, но уже проявляется в новом советском искусстве, входя в обиход индустриального города XX века. Балет должен присмотреться к тому, что происходит вокруг него в архитектуре, в живописи, в плакате, в книжной графике и т. п., и учесть, что современный театр не может хранить остатки рококовой грации и романтических безделушек, когда вокруг него развивается новое индустриальное искусство. Стиль движений и поз меняется так же, как стиль всех других искусств, и найти современный стиль балетного танца, отказавшись от идеалистической эстетики и {222} пересматривая свой путь с социологической театральной точки зрения, обоснованной на историческом опыте, — такова очередная и неотложная задача теории и практики балетного театра.

### Характерный танец

Наряду с чисто декоративными классическими танцами в состав балетного спектакля обычно входит и характерный танец. Чаще всего в виде «дивертисмента», свободного набора танцев в условно-бытовых костюмах (поляков, венгерцев, испанцев, итальянцев, цыган, русских крестьян и т. п. балетных «народностей»), танцев, исполняемых в обуви с каблуками, в сапогах со шпорами и с голенищами, в башмаках и в городских ботинках, исключающих возможность подъема на пальцы, как то принято в классике. Введение такого «обозрения» характерных танцев различных народов обычно разрывает сюжетную драматическую нить спектакля и слегка мотивируется свадьбой, балом, смотринами или иным каким-либо празднеством. На время исполнения характерных номеров все «действующие» лица балета, участники его драматической интриги, выпадают из действия, то есть усаживаются по сторонам сцены и смотрят в качестве «гостей» то, что танцуют их сотоварищи по балету, выступающие в характерных танцах. Типичный пример такого построения дан во II акте «Лебединого озера» Петипа — Чайковского.

В больших балетах введение характерных танцев диктуется необходимостью занять в спектакле ту часть труппы, которая специализировалась на технике характерных танцев. Вместе с тем характерные танцы вносят разнообразие в композицию спектакля. Отличаясь от классики по характеру движений, по костюму и по музыкальному сопровождению, они дают режиссеру-балетмейстеру возможность использовать ряд контрастных эффектов, переключить внимание зрителей, изменить декоративное оформление сцены, сменить костюм и музыку и тем самым осуществить построение спектакля. Так, в «Лебедином озере» I и III акты строятся на классике, II — на характерных танцах. Кроме того, внутри II акта характерные танцы служат контрастным фоном для заключительного выступления классической танцовщицы в финале действия.

Эта формула чередования классики и характерных танцев найдена давно, утверждена в балетах Петипа и является одним из основных стержней, на которых строится старый балетный спектакль. Сама по себе эта формула является крепкой и глубоко обоснованной на восприятии театрального зрителя, внимание которого легко захватывается контрастными картинами и положениями и регулируется в своем напряжении и отдыхе сменой классических и характерных танцев. Балетный театр отлично учел в данном случае психологию восприятия спектакля, интуитивно, на практическом опыте изучил зрителя и построил спектакль на верной композиционной формуле. Но как была использована эта чисто формальная структура спектакля? Какому идеологическому содержанию была {223} она подчинена? Вот здесь-то и следует применить критический анализ.

Весьма характерно, что чередование классики и характерных танцев было широко использовано для популяризации и пропаганды со сцены балета — идеалистического мировоззрения. Эту формулу мы встречаем во всех балетах, где вскрывается дуализм романтических настроений, противопоставляющих миру реальному (характерные танцы) мир мечты, сновидений, потусторонних явлений, мир добрых фей, сильфид, вилис и прочих воплощений романтических грез о вечной надземной красоте (классические танцы). Романтики и их популяризаторы на балетной сцене вложили в эту формулу определенный смысл контраста между миром реальным и миром иным, миром действительности и миром грез. Закон о контрасте, учет психологии восприятия театрального зрителя был ими использован для утверждения и пропаганды мировоззрения, окрашенного в весьма определенные цвета идеализма. Отсюда и вытекает то обстоятельство, что в старом балете характерные танцы всегда занимают подчиненное по отношению к классике место. Реальный мир показывается, но только как контраст, как фон, на котором лучше оттеняется мир романтических грез. Характерные танцы в балетном спектакле всегда уступают место классике в количественном отношении. Их меньше, они не занимают руководящей линии, служат фоном для классики, оттеняют ее, но по существу не на них зиждется главный упор балета. Это сказывается и в том господствующем положении, которое занимает в балетной труппе классическая танцовщица, балерина, танцующая на носках и «ведущая» балет. Все это не случайно и определяется общественными настроениями, существовавшими в тех прослойках общества, которые поддерживали балет в течение XIX века. И когда мы сейчас размышляем о реформе балета, то именно эти скрытые от взора зрителей устои балета, коренящиеся в идеалистической эстетике, выросшей в общественном окружении старого балета, и подлежат сейчас коренной переоценке. Практически это означает, что одно из возможных решений проблемы современного балета может идти путем перемещения центра тяжести с классического танца на характерный танец. Построение балета преимущественно на характерном танце с подчинением ему классики, то есть создание спектакля, который бы вела не классическая, а характерная танцовщица или характерный танцор и где бы характерные танцы преобладали количественно, а классические служили бы лишь фоном, — является одной из очередных задач, к которой надлежит присмотреться всем реформаторам балета, начиная с либреттиста и кончая музыкантом и балетмейстером. При таком построении с упором на характерный танец получается возможность утверждать действительность, а не взлетать от нее ввысь к эфемерным вершинам «чистой» красоты и удаляться от всего реального в потусторонний мир грез и сновидений. Этот уход от жизни был обоснован общественными настроениями эпохи романтизма и поддержан устремлениями эпохи символизма, эстетизма, импрессионизма и прочих «измов» дореволюционного {224} искусства. Теперь же, в обстановке наших дней и нашей советской действительности, все эти «взлеты» противоречат заново складывающейся общественности и теряют безвозвратно свою почву. Отсюда и вытекает необходимость совершенно иного использования принципов построения балетного спектакля и перемещения в нем центра тяжести с классики на характерный танец, проводимого как одно из возможных решений сложной задачи, именуемой «реформа балета».

Но для упрочения успеха такой реформы потребуется большая работа над самим характерным танцем. Простой перестановкой центра тяжести вопрос не может быть решен удовлетворительно. Характерный танец в старом балете не только занимает подчиненное положение в общей структуре спектакля, но и подчиняется классическому танцу по существу своего стилистического оформления. Контраст по отношению к классике не доведен в нем до конца, а стушеван и показан в компромиссных полутонах. Как бы «характерно» ни танцевал исполнитель какого-либо «национального» танца в балете, он все же всегда остается верным хранителем классического стиля в широком смысле слова. Прежде всего, он ученик той же школы, как и классический танцовщик. Он воспитан на той же системе, на той же ложноклассической, рококовой грации телодвижений, приучен ничего не обострять, а, напротив, все закруглять, смягчать и подчинять пресловутой «красивости» жеста. Выворотность ног, основной закон балетного танца, определяет все его движения и неизбежно толкает его на пластику, которая стремится замкнуться в позе, с явным преобладанием декоративных, а не выразительных моментов. Для выразительного танца сплошь и рядом необходимы угловатые, резкие, «неправильные» движения, позы и группы, но именно эта «неправильность» и исключается из техники характерного танцовщика, получающего свою школу на классических экзерсисах и воспитывающегося в окружении эстетики классического танца. Между тем для характерных танцев нужна была бы совершенно иная выучка и иное окружение. Вот почему иные танцы в драматическом театре приобретают иногда необычайную выразительность и эмоциональную насыщенность, которая улетучивается в балете. Для примера укажу на танцы нищих в «Гадибуке» (театр «Габима»), на танцы фермеров в «Любви под вязами» (Камерный театр), на танцы, встречающиеся в «Лесе», «Мандате», «Ревизоре» (Театр имени Вс. Мейерхольда)[[343]](#endnote-328). Различие объясняется не только наличием слова и сюжетного движения в драме, но и всем окружением драматического театра, давно прошедшего чрез эпохи реализма и натурализма, которые весьма мало затронули театр балетный и тем самым не выкорчевали из него остатки ложноклассицизма.

С другой стороны, для использования характерного танца в новом балете пришлось бы решительно пересмотреть ценность всевозможных «мазурок», «чардашей», «венгерок» и т. п. «национальных» танцев, которые все еще занимают видное место в балетном репертуаре. Когда-то эти танцы были бытовым явлением в буржуазном {225} и светском салонах и поэтому, как сценическое отражение быта, находили свое восприятие и в зрительном зале. Но зрители, являвшиеся и в жизни некоим «созвездием маневров и мазурки», отошли уже в далекое прошлое, связь с бытом утратилась, танцы эти потеряли свой смысл и стали ненужными пережитками времени, напрасным прославлением некогда пышного великолепия «хрипунов, удавленников, фаготов» скалозубовской кройки. Наше отношение к ним может быть только ироническое, а балет все еще предлагает их как предмет любования.

Точно так же нельзя забывать, что характерные танцы, взятые из бытового уклада различных народностей и воспроизводившиеся, на балетной сцене в качестве «народных» танцев, всегда оформлялись с точки зрения господствующих классов, прежде всего с точки зрения дворянства. Отсюда — знаменитые «пейзане» балетной сцены, перешедшие из придворных пасторалей и опер, где они иллюстрировали, как «народ благоденствует», когда «цари царствуют». И здесь необходимо пересмотреть весь запас прежних «национальных танцев» балета с новых точек зрения и учесть классовую обусловленность прежних балетных формул, принятых для характерных танцев.

Тогда можно будет перестраивать балет на новых принципах, но только при условии критической проверки доставшегося от прошлого наследия.

1928

## «Нос» — опера Д. Шостаковича (Малый оперный театр)[[344]](#endnote-329)

Основное содержание оперы Шостаковича «Нос» (по Гоголю) заключено в раскрытии чувства растерянности выбитого из колеи мещанства[[345]](#endnote-330). Эта тема развертывается и в индивидуальном образе Ковалева, потерявшего свой нос и в душевном смятении мечущегося по городу, и во взволнованных массовых сценах.

Эта тематика явственно перекликается с настроениями западных экспрессионистов, вплоть до многих совпадений с «Эугеном Несчастным» Толлера. Вместе с тем она носит некоторый отпечаток мейерхольдовского толкования «Ревизора».

Противоположные социальные тенденции порождают противоречивые и двойственные художественные формы, характерные и для новой опоры «Нос». Динамическое, кинематографическое оформление, местами соответствующее ярким и острым ритмам музыки (мелькающая улица, вращающиеся окна, механическое выдвижение вещей, актеров на первый план), отражает тенденцию индустриальной действительности. С другой стороны, сцена в Казанском соборе с молящимися манекенами, с вереницей безносых нищих, с жутким обликом носа (тенор-альтино) и с не менее жутким внешне обезображенным Ковалевым — все это вскрывает психологическую реакцию мещанства на современную действительность.

{226} Считать все это советской оперой не приходится. Скорее мы имеем здесь дело с разложением традиции «большой» западной оперы, с процессом отмирания изживающего себя жанра. Только некоторые немногие формальные моменты могут быть в дальнейшем использованы для построения подлинно пролетарского спектакля (например, музыкально-сценическая трактовка разговорной речи), и то, конечно, при иной тематике и иной целевой устремленности.

Влияние мейерхольдовского «Ревизора» сказалось на всем сценическом толковании оперы. Постановщики (режиссер Н. Смолич, художник В. Дмитриев) использовали уже готовые приемы и приспосабливали их к оперному театру (куклы в соборе, ширмы, выдвижные площадки). Новые изобретения шли по линии использования световых эффектов (световая завеса, светящаяся металлическая сетка), применяемых для создания иллюзионистских картин (отражение домов в канале, конные статуи в тумане, вращающиеся окна). Цельного воспроизведения николаевской эпохи, как у Мейерхольда, здесь нет. Характеристика многочисленных персонажей дана крайне упрощенным способом — наклейкой громадных носов большинству действующих лиц. Это снижает серьезный замысел до незлобивой карикатуры и шуточной игры.

Исполнители много поработали над игровыми приемами, над массовыми сценами и показали незаурядную для оперного театра актерскую технику. Наиболее четкий образ сложился у Журавленке, талантливо преодолевающего сложные и запутанные положения.

В итоге — новый экспрессионистский спектакль на нашей оперной сцене, продолжающий линию Кшенека. Говорить о советизации оперного спектакля пока не приходится.

1930

## Выступление в Государственной академии искусствознания на обсуждении постановки оперы «Пиковая дама» в Малом оперном театре[[346]](#endnote-331)

У одного из старинных английских драматургов есть пьеса, которая называется «Как жаль ее развратницей назвать»[[347]](#endnote-332).

Вот такое, по-видимому, впечатление от постановки вынес предшествующий оратор. Я должен сказать, что этого впечатления у меня, как литературоведа и театроведа, но не специалиста по музыкальному театру, — нет.

Основное впечатление, из которого мне хочется исходить, следующее.

Во-первых, поражает нас какой-то новый совершенно образ Германа, который захватывает и волнует, захватывает настолько, что хочется снова и снова прийти в театр, чтобы раскусить, в чем тут дело, в чем смысл этого нового, действительно нового для нас образа, который как будто бы существовал раньше на оперной сцене, {227} а на самом деле, просматривая эту постановку, приходится сказать, что такого Германа не было.

Это первый вопрос и первое впечатление.

Второе впечатление — это совершенно исключительный оркестр, причем это впечатление не есть впечатление только музыкального слуха, это есть впечатление, исходящее от всего театрального представления в целом.

Я не сомневаюсь, что дирижерское мастерство Самосуда в «Кармен» стоит примерно на такой же высоте, как оно стоит и в «Пиковой даме», но когда я смотрел «Кармен», то никакого впечатления от согласованности действия с оркестром не было у меня, это воспринималось отдельно. Одно интересовало меня — то, что происходило на сцене, своего рода образы, другое — то, что разыгрывал оркестр. Здесь же получилась такая исключительная слитность в основных, конечно, моментах этого произведения, что я действительно, благодаря тому, что я смотрел на сцену, все время слышал оркестр. И это впечатление незабываемо, это впечатление усиливает первое, и образ Германа, положенный на музыку, для меня становится еще более широким, обобщающим, еще больше меня волнует разгадать — с каким же, в сущности, образом мы имеем здесь дело.

И третье. Образ Германа все время навевает какие-то новые и новые ассоциации, и я думаю, что здесь литературоведу предстоит большая работа просто разобраться, в чем же собственно новый смысл этого образа Германа. Образ, кроме того, сделан по существу не одним актером только, который это делает очень хорошо, но сделан всем спектаклем, ибо, конечно, мы должны сказать, что весь спектакль в целом устремляется к тому, чтобы основную линию этого произведения, основной образ его в философско-идейном замысле раскрыть перед слушателями.

Я обращаюсь к Пушкину и, читая Пушкина, возвращаюсь к виденному спектаклю. Несомненно, что целый ряд моментов, раскрытых Пушкиным в своей повести, перешел в спектакль, и этот образ, намеченный Пушкиным, образ человека с профилем Наполеона, с душой Мефистофеля, образ человека, рискнувшего на дерзания, образ человека, стремящегося к какой-то власти с неистовой страстностью, — это пушкинский образ человека, который имел «сильные страсти и огненное воображение», наряду с этим твердость и решимость, он предо мной встает. Но в то же время я остро чувствую, что Мейерхольд идет дальше этого образа, находящегося в пушкинском тексте. Прежде всего, у меня осталась в памяти попытка (которая затем отброшена) ввести стихи Пушкина в самый спектакль. Если я не ошибаюсь, замысел был такой: ввести титры со словами Пушкина в спектакль, но на генеральной репетиции титров не было, слова Пушкина читались перед отдельными актами. И в тот момент, когда были прочитаны слова, рисующие уже Германа в полусумасшедшем состоянии, когда ему всякий пузатый мужчина кажется тузом, когда он уже на вопрос: который час? — часто отвечает: без пяти минут семерка, я очень остро почувствовал, — это почувствовал и зрительный зал, который в данный момент {228} рассмеялся, — что спектакль идет дальше Пушкина. У Пушкина есть момент иронического отношения, в конечном счете, к Герману, который он раскрывает. Спектакль это снимает. По существу, иронического отношения нет и у Чайковского к образу Германа, и мне кажется, что здесь совершенно справедливо Мейерхольд, в конечном итоге, снял эти слова Пушкина и совершенно справедливо дал почувствовать уже Чайковского как ведущего автора, на основе пушкинской ткани раскрывающего основной облик. Это во-первых.

Дальше хочется, однако, сказать о целом ряде ассоциаций, с Германом связанных, которые напоминают нам об определенных мотивах западноевропейской литературы, — это мотивы, которые ведут нас к Стендалю: та неистовая страстность, та неистовая жажда выбиться из приниженного положения и достигнуть власти, которая героя «Красного и черного» — Жюльена — вела к увлечению Наполеоном, — образ Наполеона витал перед ним, как образ героя, недостижимый в реакционную эпоху, но необычайно привлекательный, эта исключительная страстность, которая присуща героям Стендаля, соединяющаяся, однако, у них с необычайной твердостью, — это и здесь дано, и здесь ощущается.

Дальше ощущаются от образа Германа в спектакле ассоциации, идущие к Бальзаку, к «Шагреневой коже»: герой «Шагреневой кожи» тоже игрок, тоже доведенный до отчаяния игрой, он устремляется душой к этой жажде власти и получает ее ценой рокового уничтожения кусочка шагреневой кожи, куска его жизни. Эта власть, это счастье в капиталистическом обществе раскрывается, по существу, за счет уничтожения всей личности.

Вот эти ассоциации, однако, опять-таки не являются здесь решающими, они являются попутными, они только указывают нам на богатство образов, созданных на сцене, но по существу мы должны идти еще дальше.

И вот, мне кажется, что уже один из литературоведов 90‑х годов правильно очень подметил, что у Пушкина дается намек на образы будущих героев литературы. Я имею в виду Поливанова. Он в 1895 году писал про Германа: «Это лицо обещает будущие психологические этюды новейшего романа, которые составляют всего Достоевского. Недаром он (Достоевский) так любил и высоко ценил эту повесть»[[348]](#endnote-333).

И мне кажется, что это впечатление, что и Достоевский здесь каким-то образом вошел в этот спектакль, но только мое. Здесь мы имеем, по-видимому, такой процесс творчества, где Мейерхольд берет Пушкина не в статичном понимании, а берет Пушкина в движении, в литературном движении, и, опираясь на Пушкина, показывает движение от Пушкина к Достоевскому. Это усиливает, во-первых, художественную силу, художественное обобщение этого образа, но, конечно, вместе с тем ставит много загадок, и сложных загадок, по отношению к искусствоведу.

Вот этот психологический этюд, набросанный Пушкиным и предвещающий Достоевского, раскрыт здесь на музыке Чайковского.

{229} Снята ирония Пушкина, сохранено остальное, но в направлении к будущему Достоевскому, и по существу уже на музыке Чайковского идет, в дальнейшем отталкиваясь от Пушкина, преодолевая его, идет тема Достоевского и приводит нас, в особенности в финальной сцене, к глубокому психологическому мастерству Достоевского.

Я думаю, что можно только поздравить оперный театр с тем, что нам, искусствоведам, приходится впервые говорить о таком богатом, сложном, идейном, философском содержании оперного спектакля, очень цельно выливающегося со сцены в зрительный зал.

Здесь нужно сказать, что это раскрытие Достоевского все же, конечно, могло бы быть спорным на нашей советской сцене, и нам нужно найти ответ, каким же образом все же этот Достоевский на музыке Чайковского преодолевается советским художником.

И мне кажется, что ответ заключается в том, что Мейерхольд и все его сотрудники с совершенно исключительным мастерством развернули реалистическую картину, изображение сложнейших психологических переживаний. Этот психологический этюд дан в такой конкретной, четкой манере психологического реализма, что этим самым показывается, что уже художник выходит за пределы растерзанного сознания, которое так и бушует на сцене, и овладевает этой растерзанностью сознания, и встает перед нами как мастер большого реалистического письма. Поэтому в дальнейшем мне хочется говорить прежде всего о мастерстве Мейерхольда, через него, на мой взгляд, и преодолевается та растерзанность психики Достоевского, с которой нам, конечно, здесь не по пути, но которая нас необычайно интересует и волнует, поскольку она попадает в оперный театр, поскольку она в оперном театре заставляет раскрывать необычайно глубокие психологические образы. Это мастерство требует от нас того, чтобы мы проанализировали, какими средствами Мейерхольд здесь работает, вводя в театр это четкое письмо психологического реализма. Мне бросается в глаза сразу, что, по существу, действие, развивающееся на сцене, построено таким образом, что оно целиком иногда очень удачно и смело опрокидывается вовнутрь душевной жизни. Это достигается следующим. Скажем, тема бури в Летнем саду в начале снимается как тема такой внешней бури в природе. Нет сада, внимание зрителей не отвлекается бегущими толпами, нет впечатления натуралистической бури на сцене, а есть впечатление реалистической психологической бури внутри Германа. Это мне кажется существенным достижением в том плане, который намечает себе художник, намечают себе авторы спектакля, раскрывая главную тему — тему Германа.

Дальше характерно, конечно, что этот прием отбрасывания всего внешнего и уход внутрь, в психологию, проводится довольно регулярно именно, конечно, в тех сценах, где тема Германа является решающей. Убраны барышни-подруги в сцене прихода Германа к Лизе, убрано появление графини тут же, наконец убраны приживалки и горничные в сцене в спальне графини — целый ряд таких моментов натуралистического порядка, рисующих быт, но рисующих его не {230} в том месте, когда, в сущности, внимание должно быть сосредоточено на углубленной психологии, — они сняты; конечно, обрисовка быта сохранена, но сохранена в других частях, и здесь сцена бала, конечно, занимает по праву свое место, как по праву занимают свое место сцены, показывающие нам офицерскую аристократическую среду, от которой отталкивается Герман — Герман бедный, Герман, стремящийся к власти, к власти над той же, в сущности, светской средой, которая его высмеивает и не принимает. Точно так же целый ряд приемов ведет к тому, что отдельные моменты психологизируются. Скажем, очень яркий пример в данном отношении — это стансы о любви, замена Елецкого поэтом, читающим стансы о любви, но такая замена, которая одновременно раскрывает нам новые стороны в образе Германа: он, слушая эту арию, рисуется нам именно здесь как тот человек, у которого уже испепелена любовь, у которого любовь в прошлом, в котором есть вся эта сила разочарования байроническо-печоринского, которое здесь обрисовывается. Здесь целый ряд приемов, которые можно было бы перечислять довольно долго, ведет к тому, что действие сосредоточивается на раскрытии внутреннего психологического образа Германа и тем самым помогает нам философскую сущность этого образа воспринимать как ведущую в этом спектакле. Режиссерское мастерство Мейерхольда здесь раскрывается на каждом шагу.

По существу, если мы просмотрим мизансцены, можно смело сказать, что Мейерхольд здесь свой принцип построения мизансцен осуществляет очень ярко. Его принцип: каждая новая мизансцена — новый подход мысли; каждая новая мизансцена и этот вместе с ней появляющийся новый подход мысли дает новую мелодию. Действительно, иногда мы можем просто поражаться, как новые и новые оттенки образа вырастают у нас перед глазами благодаря почти мгновенному четкому переходу из одной мизансцены в другую. Напомню образ появления Германа в комнате Лизы. Сперва он проходит в своем байроническом плаще — это чайльд-гарольдовский плащ, — и в таком же плаще появляется он, как смелый дерзатель, в окне Лизы, спиной к зрителю. Эта линия байроновского, чайльд-гарольдовского героя. Но затем, как только он встречается с Лизой, мгновенный оборот — появление пистолета, появление темы смерти — и перед нами какой-то уже бретер печоринского толка. И т. д. Можно было бы показать на отдельных переходах мизансцены, как новые мысли и новые ассоциации большого художественно-литературного порядка появляются здесь и вырастают в новых, с потрясающей лаконичностью сделанных мизансценах.

Или возьмите Германа в спальне графини. И здесь слегка намеченная тема дерзания, которая уже, конечно, была показана зрителям раньше, затем закрепляется в монументальной мизансцене, в этой позе Наполеона, исходя из которой Герман говорит слова «Полно ребячиться». Этот образ Наполеона не вырастал еще в зрительном своем оформлении до этого момента.

Все дерзание, которое привело Германа к заглядыванию в тайны графини, все дерзание его, идущее в конце концов на то, чтобы {231} старуху убить, и ставящее вопрос «что дозволено», — это дерзание закрепляется потом в очень монументальной мизансцене, где уже момент ассоциации с Наполеоном отчетливо вырастает.

Я выдергиваю, конечно, отдельные детали из общей ткани, но общая ткань этого сквозного действия замечательна именно тем, что на каждом шагу обогащают нас здесь новые и новые ассоциации большого художественного обобщения, что и заставляет меня ощущать, что я должен снова и снова прийти на спектакль, чтобы здесь исчерпать, елико возможно, то содержание, которое Мейерхольд строит здесь на музыке Чайковского, на основе Пушкина, на основе восприятия именно всех этих дерзостных дерзателей от Жюльена Сореля у Стендаля до Достоевского, строит, уже, конечно, самостоятельно, свой, конечно, самостоятельный образ, конгениальный самым великим произведениям литературы и искусства прошлого.

Нас поражает чрезвычайная экономия мизансцен, экономия в использовании сценической площадки, нас поражает чистота линий, мизансценных линий, использование затем площадки в ширину в сцене у Зимней канавки, когда дается движение Лизы и Германа вдоль решетки, психологически глубоко мотивированное. И за эту мизансцену мы простим художнику неудачи его, когда он дает грязные деревья, неудачно формирует цвет портика. Мизансцена здесь — психологическая, трагически насыщенная — решает дело.

Нас увлекает лаконичность и монументальность мизансцен, развернутых в высоту, как в сцене встречи Германа с Лизой в ее комнате, так и, в особенности, в спальне.

Наконец, использование глубины мизансцены дается, однако, для совершенно других целей, и сцена бала с выходом аристократического общества из глубины на сцену используется здесь как контрастный прием для показа светского общества, от которого отталкивается Герман.

Вот эти контрасты, мне кажется, должны быть сохранены.

Мне кажется, предшествующий оратор несправедливо требовал вычеркивания этих контрастов. Именно и сцена бала с этой пантомимой ни в коем случае не должна, как мне кажется, выпадать из спектакля, выпадать из Чайковского, потому что это является социальным фоном, на котором обрисовывается здесь уже облик этого молодого человека, героя своего времени, который раскрывается здесь весьма широко, и такие же контрасты, соблюденные, скажем, в костюмах, позволяют нам понять в зрительном образе и контрастирование Германа с блестящим обществом офицерства, и этот резкий контраст великолепных, сияющих костюмов, иногда подчеркиваемый светом, с почти студенческим обликом интеллигента Германа, — это есть средство, при помощи которого художник-режиссер раскрывает нам уже социальные мотивы, раскрывает социальные контрасты, опираясь на контрасты красок и света.

Тот же самый контраст в последней сцене в игорном доме — контраст великолепной праздничной толпы и затем последних, самых трагических мгновений, где в особенности ярко тема рока и {232} обреченности звучит в оркестре, а на сцене эти контрасты здесь полностью раскрыты в шекспировском плане, и это позволяет говорить о том, что здесь моменты музыкальной драмы достигают полноты уже музыкальной трагедии.

Я считаю, что если прежде отдельные замечательные певцы достигали в своем исполнении большого драматического и трагического напряжения, то в целом ряде случаев именно сцена, окружавшая их, и мизансцены, в которые они так или иначе попадали, отсутствие поддержки со стороны всего окружения спектакля мешали им до конца раскрывать те великие образы, которые они, как большие художники, находили. Заслугой этого спектакля я считаю то, что он каждому работнику театра в известных его отраслях и всему ансамблю актеров придает эту драматическую силу, эту силу, в конечном счете, и трагического спектакля, какой обладали раньше только отдельные выдающиеся певцы, и мое воспоминание о прежнем театре, о трагических, самых больших напряжениях в оперном театре связано, скажем, с выступлением Ершова, но не связано со спектаклем в целом. Мне кажется, такой крупный мастер, как Ершов, как-то борется со своим окружением, что это окружение его не поддерживает и, превозмогая неудачное освещение, неудачные мизансцены, он вырастает здесь как мастер, своей большой силой художника. Мне кажется, нужно ко всем элементам театра привить это богатое художественное наследие, переданное от отдельных мастеров, и этот спектакль, мне кажется, идет в данном направлении.

Меня поражает, дальше, ритмическое движение на сцене как средство выразительности. Когда Лиза спускается с лестницы под песню Полины, то здесь с каждым шагом все новые и новые психологические моменты в ее образе обрисовываются, они раскрыты в движении. Точно так же Герман, ползущий, поднимающийся по лестнице в спальню графини, — это опять-таки образ, раскрытый в движении. Наконец, знаменитый проход графини, — который здесь действительно можно уже назвать знаменитым, — накануне мгновения смерти, где трагическая острота необычайно бурно выливается в зрительный зал, — эти моменты раскрытия в ритмическом движении актеров основных драматических моментов здесь достигнуты, по-моему, с большим мастерством и снимают, по существу, ту статичность оперного театра, в которой он все время упрекался. Здесь, в этом раскрытии психологии и философии в движении актеров, достигается необычайная ясность и простота, пластичность.

Свет, конечно, здесь не иллюстрирует, а помогает раскрыть идейную глубину образов. Это очень ясно чувствуется. Герман в бледном луче света, лицо Германа, мерцающее на сцене, выделенное из темноты лучами бледного света, отчетливо запоминается и во время баллады Томского, и во время стансов о любви. Светом создается та атмосфера, которая непосредственно перекликается с музыкальной атмосферой, и здесь свет, конечно, служит проводником от оркестра в зрительный зал.

Здесь надо подчеркнуть, что натуралистический эффект света снимается, свет условный и в спальне графини, потому что мерцают {233} какие-то блики — это элемент условный, — но они заставляют играть вещи, сиять золото на камине, они выделяют цвета и краски костюмов, и благодаря этому условному свету, подчиненному идейному заданию, мы на каждом шагу находим снова и снова усиливающее выразительное средство.

Наконец, по линии мизансцен мне хотелось бы подчеркнуть одно. Для Мейерхольда вообще характерна исключительная живописность каждой мизансцены. Он говорит так: не должно быть ни одного положения, ни одной мизансцены в спектакле, которые не достойны были бы кисти художника.

И он обращается здесь как раз к старинным мастерам кисти и выразителям соответствующих эпох, он их изучает, и он, как никто, умеет каждый шаг актера на сцене сделать таким, что, действительно, художник может подойти, перенести данного актера в данной мизансцене на гравюру, и затем эта серия гравюр, зарисовок художника, могла бы быть издана как большое художественное произведение.

Я думаю, что средства Мейерхольда, которые он черпает из глубочайшего знания изобразительного искусства всех эпох, по существу, и внимательно изучая соответствующие эпохи, достаточно известны, но я подчеркнул бы здесь следующий момент: как это важно и существенно для нашего театра в целом. Когда в таких спектаклях я прихожу смотреть советскую пьесу на тему о колхозе, на тему о заводе, меня прежде всего поражает, как все мизансцены не проработаны с точки зрения их внешней выразительности, с точки зрения их живописной выразительности. Обычно господствует какое-то передвижничество, какое-то неряшливое построение мизансцен, как будто нельзя сцену из колхозной жизни оформить, во-первых, опираясь на те образы, которые уже выработала наша современная графика, современная живопись, а если ее не хватает — опираясь на тех великих реалистов, которые, от Брейгеля начиная, создавали нам выразительные группы, композиции групп и т. д. и т. д. Между тем наши режиссеры, ставящие советскую пьесу, ограничиваются тем, что едут в колхоз и там наблюдают действительность. Конечно, очень нужно это сделать, но затем должен наступить следующий момент, когда эти впечатления, это изучение действительности все же преломляется через искусство, а этого преломления через искусство затем не наступает в достаточной мере. И Мейерхольд здесь учит каждого театрального художника проводить с громадной четкостью, с громадной органичностью это обогащение театра выразительными средствами изобразительных искусств.

Мне кажется, что об актерах данного спектакля и об актерской игре нужно говорить в гораздо более взволнованном, гораздо более праздничном тоне, чем делают это те две рецензии, которые мне до сих пор удалось прочесть[[349]](#endnote-334). Это не только хорошая игра в таком стереотипном определении критика-рецензента. Нет, я глубоко пережил каждое движение актера, исполняющего Германа, каждая его мизансцена, каждый поворот, каждая интонация дошли до меня. {234} Я чувствую, что передо мной замечательный драматический актер, который вырос на этом спектакле, который создан Мейерхольдом, и я ни в коей мере не склонен предъявлять ему требования какого-то сверхвокала. Конечно, если бы был такой сверхголос, которым обладал, например, Карузо, то, может быть, еще лучше бы было, но то, что уже достигнуто на основе данных вокальных средств, необычайно сильно по своему выразительному впечатлению. Я в одинаковой мере относил бы это к образу Лизы, создаваемому на сцене, и к образу графини, да и вообще к целому ряду образов в исполнении актеров данного театра. Здесь эта слитность драматического образа с музыкальным, этот отказ от того, что на сцене существует только вокальное, отказ от того, что в оркестре существует только симфоническое, слитность музыкального образа в единое целое с драматическим, театральным образом — вот то большое достижение, которое здесь несомненно нужно приветствовать.

Естественно, что в спектакле есть слабые места, но я бы их искал прежде всего в художнике. Мне кажется, художник не справился с теми заданиями, которые ему поставлены, во всех деталях. Многое удачно. Целиком художника, мне кажется, нельзя отвергать, но все же в решающих моментах мы видим, что он не помогает в достаточной мере той четкости и насыщенности психологических мизансцен, которая нужна. Я имею в виду такую сцену, как сцена у канавки, имею в виду, что не удалось в целом, как мне кажется, заставить заиграть те богатые материи, которые на сцене служат занавесками. Здесь целый ряд таких моментов, как отсутствие ощущения объема там, где установлена лестница. Целый ряд моментов, конечно, могут быть подвергнуты достаточно резкой критике.

Я лично не согласен с одним моментом, который считаю долгом выделить, — с введением комедии масок в качестве пантомимы. Мне кажется, что в эпоху Николая I уже комедия масок перестала бытовать в аристократическом обществе. Насколько мне позволяют судить мои сведения, она в эту пору уже переходит из аристократии в буржуазное общество и мелкобуржуазное, она спускается в цирк, на бульварные театры, пантомима здесь именно в эту николаевскую пору, на Западе по крайней мере, ушла уже из аристократических салонов. Ее возрождение здесь, конечно, тематически возможно, но не достигнута все-таки сила убедительности в движении этих масок. По отношению к той лаконичности и скупости мизансцен, насыщенности их, которая на всем протяжении спектакля имеет место, эта пантомима кажется слишком облегченной, движения ее слишком нечеткими и разнообразными, и в этом отношении с Всеволодом Эмильевичем я готов спорить.

Кончаю на этом, далеко не исчерпав того, что имел сказать, но мне хочется в заключение только подчеркнуть, что оркестр и сцена слились в моем впечатлении, для того чтобы раскрыть замечательно интересный и волнующий нас образ, показанный с глубоким мастерством психологического реализма. Это большое достижение, как мне кажется, для нашего оперного театра.

1935

# **{****265}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [Й](#_a10)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)   [О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Адуев (Рабинович) Николай Альфредович (1895 – 1950), поэт, драматург, либреттист [237](#_page237)

Азарин (Мессерер) Азарий Михайлович (1897 – 1937), актер [250](#_page250)

Акимов Николай Павлович (1901 – 1968), художник, режиссер [8](#_page008), [56](#_page056), [66](#_page066), [71](#_page071), [86](#_page086) – [89](#_page089), [106](#_page106), [130](#_page130), [164](#_page164), [168](#_page168), [239](#_page239), [240](#_page240), [242](#_page242), [244](#_page244) – [247](#_page247), [249](#_page249), [252](#_page252), [254](#_page254), [256](#_page256)

Акимова Софья Владимировна (1887 – 1972), артистка оперы, педагог [215](#_page215)

Александр I (1777 – 1825) [149](#_page149)

Алеотти Джованни Баттиста (1546 – 1636), итальянский архитектор [19](#_page019)

Альтман Натан Исаевич (1889 – 1970), художник [53](#_page053), [241](#_page241)

Альтшуллер Анатолий Яковлевич (р. 1922), театровед [5](#_page005)

Амп Пьер (Бурийон Анри Луи, 1876 – 1962), французский писатель [238](#_page238)

Андреев Василий Михайлович (1900 – 1941), прозаик, драматург [242](#_page242)

Андрей Белый (Бугаев Борис Николаевич, 1880 – 1934), поэт [120](#_page120), [251](#_page251)

Аникеева В. Н., художница [237](#_page237)

Анисимова Нина Александровна (1909 – 1979), танцовщица, балетмейстер, педагог [12](#_page012)

Анненков Юрий Павлович (1890 – 1974), художник [25](#_page025), [28](#_page028), [236](#_page236), [238](#_page238)

Ан-ский (Раппопорт) Семен Акимович (1863 – 1920), прозаик, драматург, публицист [236](#_page236)

Аппиа Адольф (1862 – 1928), швейцарский музыкант, художник, теоретик театра [253](#_page253)

Арго (Гольденберг Абрам Маркович, 1897 – 1968), поэт, драматург [237](#_page237)

Аристофан (ок. [446](#_page446) – [386](#_page386) до н. э.), древнегреческий драматург [235](#_page235)

Арнштам Лео Оскарович (1905 – 1979), пианист, кинорежиссер, сценарист [240](#_page240)

Асафьев Борис Владимирович (псевд. Игорь Глебов) (1884 – 1949), музыковед, композитор [246](#_page246), [255](#_page255), [258](#_page258), [261](#_page261), [262](#_page262)

Астангов (Ружников) Михаил Федорович (1900 – 1965), актер [156](#_page156)

Афиногенов Александр Николаевич (1904 – 1941), драматург [10](#_page010), [108](#_page108) – [110](#_page110), [250](#_page250) – [252](#_page252)

Бабанова Мария Ивановна (1900 – 1983), актриса [9](#_page009), [32](#_page032), [35](#_page035), [36](#_page036), [38](#_page038), [43](#_page043), [47](#_page047), [48](#_page048), [85](#_page085), [137](#_page137) – [140](#_page140), [155](#_page155), [156](#_page156), [160](#_page160), [166](#_page166), [240](#_page240), [245](#_page245)

Бабель Исаак Эммануилович (1894 – 1941), писатель [10](#_page010), [93](#_page093), [95](#_page095), [247](#_page247)

Байрон Джордж Ноэл Гордон (1788 – 1824) [218](#_page218)

Баланчивадзе Георгий Мелитонович (Баланчин Джордж, 1904 – 1983), русский и американский балетмейстер [209](#_page209), [212](#_page212), [220](#_page220), [258](#_page258), [261](#_page261), [263](#_page263)

Балиев Никита Федорович (1877 – 1936), конферансье, режиссер, [55](#_page055), [242](#_page242)

Бальзак Оноре де (1799 – 1850) [132](#_page132), [158](#_page158), [162](#_page162), [185](#_page185), [228](#_page228)

Барковская З. П., актриса [146](#_page146)

Барнай Людвиг (1842 – 1924), немецкий актер, театральный деятель [37](#_page037)

Бартошевич Алексей Вадимович (р. 1939), театровед [256](#_page256)

Барятинский Владимир Владимирович (1874 – ?), драматург [119](#_page119)

Басов Виктор Семенович (1901 – 1946), художник [256](#_page256)

Бачелис Татьяна Израилевна (р. 1918), театровед [237](#_page237)

Бебутов Валерий Михайлович (1885 – 1961), режиссер [250](#_page250)

Безыменский Александр Ильич (1898 – 1973), поэт [117](#_page117), [251](#_page251)

Бейер Владимир Иванович (1868 – 1945), художник [257](#_page257)

Белинский Виссарион Григорьевич (1811 – 1848) [20](#_page020), [46](#_page046)

Белокуров Владимир Вячеславович (1904 – 1973), актер [139](#_page139), [157](#_page157), [159](#_page159)

Бельский Борис Васильевич (р. 1898), актер [42](#_page042)

Белянин Александр Васильевич, артист оперы [216](#_page216)

Бенелли Сем (1877 – 1949), итальянский драматург, поэт [237](#_page237)

Бенуа Александр Николаевич (1870 – 1960), художник, режиссер [10](#_page010), [25](#_page025), [27](#_page027), [28](#_page028), [55](#_page055), [71](#_page071), [126](#_page126), [237](#_page237), [241](#_page241), [245](#_page245), [249](#_page249), [252](#_page252), [253](#_page253), [259](#_page259)

Берг Альбан (1885 – 1935), австрийский композитор [10](#_page010), [211](#_page211), [214](#_page214), [261](#_page261), [262](#_page262)

{266} Берлиоз Гектор (1803 – 1809), французский композитор [261](#_page261)

Бернар Сара (1844 – 1923), французская актриса [37](#_page037), [46](#_page046)

Берсенев (Павлищев) Иван Николаевич (1889 – 1951), актер и режиссер [94](#_page094), [250](#_page250)

Бескин Эммануил Мартынович (1877 – 1940), критик [248](#_page248)

Бетховен Людвиг ван (1770 – 1827) [63](#_page063), [150](#_page150), [258](#_page258)

Биббиена Фердинандо (1657 – 1743), итальянский декоратор, архитектор [19](#_page019)

Бибер Евгения Эдуардовна (1891 – 1974), танцовщица, педагог [202](#_page202)

Бизе Жорж (1838 – 1875), французский композитор [210](#_page210)

Билль-Белоцерковский Владимир Наумович (1884 – 1970), прозаик, драматург [146](#_page146), [245](#_page245), [254](#_page254)

Бирман Серафима Германовна (1890 – 1976), актриса, режиссер [94](#_page094)

Бисмарк Отто фон Шенхаузен (1815 – 1898), германский государственный деятель [163](#_page163)

Блок Александр Александрович (1880 – 1921) [125](#_page125)

Блюм Владимир Иванович (1877 – 1941), критик [240](#_page240)

Бобышов Михаил Павлович (1885 – 1964), художник [55](#_page055), [237](#_page237), [241](#_page241)

Богданов (Малиновский) Александр Александрович (1873 – 1928), политический деятель, идеолог Пролеткульта, ученый-естествоиспытатель [257](#_page257)

Богданов Федор Платонович (1885 – 1943), актер [187](#_page187)

Боголюбов Николай Иванович (1899 – 1980), актер [106](#_page106), [152](#_page152)

Болконский (Боронихин) Борис Александрович (1893 – 1946), актер [108](#_page108)

Бомарше Пьер Огюстен Карон (1732 – 1799), французский драматург [245](#_page245)

Бонди Юрии Михайлович (1889 – 1920), художник, режиссер [256](#_page256)

Борискович Владимир Григорьевич (р. 1905), художник [147](#_page147), [254](#_page254)

Борисов Александр Федорович (1905 – 1982), актер [109](#_page109), [187](#_page187)

Боссэ Гуальтьер Антонович (1879 – 1953), артист оперы [216](#_page216)

Босулаев Анатолий Федотович (1904 – 1964), художник [130](#_page130), [144](#_page144), [253](#_page253), [254](#_page254)

Бочаров Михаил Васильевич (1872 – 1936), артист оперы [215](#_page215)

Браманто Донато (1444 – 1514), итальянский архитектор [19](#_page019)

Браудо Евгений Максимович (1882 – 1939), музыковед, критик [81](#_page081), [246](#_page246)

Брейгель Старший Питер (1525/1530 – 1569), нидерландский художник [233](#_page233)

Брехт Бертольт (1898 – 1956), немецкий драматург, режиссер [13](#_page013)

Брилль Ефим Александрович (1896 – 1959), режиссер [254](#_page254)

Брюсов Валерий Яковлевич (1873 – 1924), поэт [125](#_page125), [237](#_page237)

Брянцев Александр Александрович (1883 – 1961), режиссер [242](#_page242), [257](#_page257)

Будяковский Андрей Евгеньевич (1905 – 1941), музыковед [264](#_page264)

Бунин Иван Алексеевич (1870 – 1953) [4](#_page004)

Бэкон Фрэнсис (1561 – 1626), английский философ [156](#_page156)

Бюхнер Георг (1813 – 1837), немецкий драматург [262](#_page262)

Ваганова Агриппина Яковлевна (1879 – 1951), танцовщица, балетмейстер, педагог [260](#_page260)

Вагнер Рихард (1813 – 1883), немецкий композитор [130](#_page130), [131](#_page131), [210](#_page210), [252](#_page252), [254](#_page254), [261](#_page261)

Вайнонен Василий Иванович (1901 – 1964), танцовщик, балетмейстер [261](#_page261), [262](#_page262)

Вакс Семен Львович, актер [257](#_page257)

Вандервельде Эмиль (1866 – 1938), руководитель бельгийской рабочей партии, реформист [53](#_page053)

Варламов Александр Егорович (1801 – 1848), композитор [246](#_page246)

Варламов Константин Александрович (1848 – 1915), актер [172](#_page172)

Василенко Сергей Никифорович (1872 – 1956), композитор [261](#_page261)

Вахтангов Евгений Богратионович (1883 – 1922), режиссер, актер [11](#_page011), [16](#_page016), [58](#_page058), [93](#_page093), [126](#_page126), [236](#_page236), [263](#_page263)

Вахтангов Сергей Евгеньевич (р. 1907), архитектор [249](#_page249), [251](#_page251), [253](#_page253)

Вдовина Нина Федоровна (р. 1904), танцовщица [202](#_page202)

Вевюрко А., драматург [241](#_page241)

Вейсбрем Павел Карлович (1899 – 1963), режиссер [66](#_page066), [86](#_page086), [244](#_page244), [245](#_page245), [247](#_page247)

Велижев Александр Борисович (1877 – 1955), режиссер [247](#_page247)

Венгеров Семен Афанасьевич (1855 – 1920), литературовед [246](#_page246)

{267} Верди Джузеппе (1813 – 1901), итальянский композитор [210](#_page210), [201](#_page201)

Вересаев (Смидович) Викентий Викентьевич (1857 – 1945), писатель [4](#_page004)

Верхарн Эмиль (1855 – 1915), бельгийский поэт [113](#_page113), [251](#_page251)

Веснин Александр Александрович (1883 – 1959), архитектор, художник [236](#_page236), [237](#_page237)

Вивьен Леонид Сергеевич (1887 – 1966), режиссер, актер, педагог [25](#_page025), [86](#_page086), [92](#_page092), [101](#_page101), [102](#_page102), [173](#_page173), [178](#_page178), [245](#_page245), [258](#_page258)

Вилль Эльза (Елизавета) Ивановна (1882 – 1941), танцовщица [193](#_page193)

Вильдрак (Мессанже) Шарль (1882 – 1971), французский писатель [239](#_page239)

Вин Захарий Хаимович (1898 – 1973), режиссер [143](#_page143), [253](#_page253)

Вине Роберт (1881 – 1938), немецкий режиссер театра и кино [250](#_page250)

Винер Александр Борисович (1896 – 1984), режиссер [143](#_page143), [144](#_page144), [147](#_page147), [179](#_page179), [250](#_page250), [254](#_page254)

Витте Сергей Юльевич (1849 – 1915), государственный деятель, министр финансов [90](#_page090)

Вишневский Всеволод Витальевич (1900 – 1951), драматург [12](#_page012), [251](#_page251), [253](#_page253), [254](#_page254)

Владимирский Сергей Иванович (1902 – 1961), режиссер [60](#_page060), [61](#_page061), [243](#_page243)

Волков Николай Дмитриевич (1894 – 1965), театровед, драматург [257](#_page257)

Волков П. М., актер [147](#_page147)

Волынская Людмила Алексеевна, актриса [258](#_page258)

Волынский (Флексер) Аким Львович (1865 – 1920), критик, искусствовед [216](#_page216), [219](#_page219), [259](#_page259), [262](#_page262), [263](#_page263)

Вольский Михаил Иванович (1889 – 1949), режиссер, актер [250](#_page250), [257](#_page257)

Вольф Фридрих (1883 – 1953), немецкий драматург [13](#_page013), [130](#_page130), [144](#_page144), [253](#_page253)

Вольф-Израэль Евгения Михайловна (1897 – 1975), актриса [91](#_page091), [92](#_page092), [101](#_page101), [102](#_page102), [108](#_page108), [120](#_page120)

Воронов Владимир Иванович (1890 – 1985), актер [92](#_page092), [128](#_page128)

Всеволодский (Гернгросс) Всеволод Николаевич (1882 – 1962), театровед [262](#_page262)

Вускович Игорь Николаевич (р. 1904), художник [249](#_page249)

Гаврилов Александр Захарович (р. 1905), актер [147](#_page147)

Газенклевер Вальтер (1890 – 1940), немецкий драматург [100](#_page100), [102](#_page102), [237](#_page237), [249](#_page249)

Гарин Эраст Павлович (1902 – 1980), актер, режиссер [35](#_page035), [79](#_page079), [85](#_page085), [255](#_page255)

Гаук Александр Васильевич (1893 – 1963), дирижер [261](#_page261)

Гауптман Герхарт (1862 – 1946), немецкий писатель, драматург [94](#_page094)

Гейденрейх Екатерина Николаевна (1897 – 1982), танцовщица, педагог [202](#_page202)

Гейрот Александр Александрович (1882 – 1947), актер [86](#_page086), [94](#_page094)

Георг II, герцог Саксен-Мейнингенский (1820 – 1914), театральный деятель [255](#_page255)

Гердт Елизавета Павловна (1891 – 1975), танцовщица, педагог [10](#_page010), [189](#_page189), [195](#_page195), [196](#_page196), [259](#_page259)

Герман Макс (1865 – 1942), немецкий театровед [5](#_page005)

Гертнер Яков Давидович (1902 – 1958), актер [241](#_page241)

Герцен Александр Иванович (1812 – 1870) [149](#_page149), [255](#_page255)

Гете Иоганн Вольфганг (1749 – 1832) [19](#_page019), [154](#_page154), [155](#_page155), [232](#_page232)

Гинзбург С. Л. [264](#_page264)

Гладков Александр Константинович (1912 – 1976), драматург, критик [259](#_page259)

Гладковский Арсений Павлович (1894 – 1945), композитор [264](#_page264)

Глазунов Александр Константинович (1865 – 1936), композитор [119](#_page119), [189](#_page189), [259](#_page259)

Глан (Ржепишевская) Наталия Александровна (1904 – 1966), балетмейстер [65](#_page065), [244](#_page244), [263](#_page263)

Глебов Игорь — см. [Асафьев Б. В.](#_Tosh0004083)

Глебом Татьяна Николаевна (р. 1900), художница [252](#_page252)

Глизер Юдифь Самойловна (1904 – 1968), актриса [140](#_page140)

Глинка Михаил Иванович (1804 – 1857), композитор [79](#_page079), [82](#_page082), [194](#_page194)

Глиэр Рейнгольд Морицевич (1874 – 1950), композитор [235](#_page235)

Глоба Андрей Павлович (1888 – 1964), прозаик, драматург [244](#_page244)

Глюк Христоф Виллибальд (1714 – 1787), немецкий композитор [55](#_page055), [213](#_page213), [241](#_page241)

Гнедич Петр Петрович (1855 – 1925), писатель, театральный деятель [237](#_page237)

Гнесин Михаил Фабианович (1883 – 1957), композитор, педагог [246](#_page246)

Гоген Поль (1848 – 1903), французский живописец [30](#_page030)

{268} Гоголь Николай Васильевич (1809 – 1852) [9](#_page009), [60](#_page060) – [62](#_page062), [72](#_page072), [73](#_page073), [75](#_page075), [76](#_page076), [111](#_page111), [131](#_page131), [167](#_page167), [171](#_page171), [225](#_page225), [243](#_page243), [245](#_page245), [246](#_page246), [248](#_page248)

Голейзовский Касьян Ярославович (1892 – 1970), танцовщик, балетмейстер [35](#_page035), [189](#_page189), [209](#_page209), [212](#_page212), [220](#_page220), [261](#_page261), [263](#_page263)

Головин Александр Яковлевич (1863 – 1930), художник [25](#_page025), [55](#_page055), [118](#_page118) – [120](#_page120), [125](#_page125), [126](#_page126), [172](#_page172), [210](#_page210), [241](#_page241), [253](#_page253), [258](#_page258), [259](#_page259), [261](#_page261)

Голубенцев Александр Александрович (1899 – 1979), композитор [242](#_page242)

Гольдони Карло (1707 – 1793), итальянский драматург [37](#_page037), [252](#_page252)

Гольдфаден Авраам (1840 – 1908), поэт, драматург, композитор, театральный деятель [51](#_page051), [241](#_page241)

Гонзага Пьетро (1751 – 1831), итальянский художник [54](#_page054), [55](#_page055)

Гончаров Павел Иванович (1886 – ?), художник [258](#_page258)

Горбенко Аркадий Николаевич (1906 – 1944), драматург [250](#_page250)

Горбунов Иван Федорович (1831 – 1896), актер, писатель [181](#_page181)

Горин-Горяинов (Горяинов) Борис Анатольевич (1883 – 1944), актер [71](#_page071), [108](#_page108), [128](#_page128), [174](#_page174), [187](#_page187), [249](#_page249)

Горский Александр Алексеевич (1871 – 1924), танцовщик, балетмейстер, педагог, [214](#_page214), [260](#_page260)

Готье Теофиль (1811 – 1872), французский писатель, поэт, критик [27](#_page027), [163](#_page163)

Гофман Петр Ромуальдович (р. 1904), актер [147](#_page147)

Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776 – 1822), немецкий писатель, театральный деятель [92](#_page092), [174](#_page174), [176](#_page176), [177](#_page177)

Гофмансталь Гуго фон (1874 – 1929), австрийский поэт и драматург [259](#_page259)

Гоцци Карло (1720 – 1806), итальянский драматург [4](#_page004)

Граве А. — см. [Кукуричкин Семен Адольфович](#_Tosh0004084)

Гранат, братья, издатели Энциклопедического словаря [12](#_page012)

Грановский (Азарх) Алексей Михайлович (1890 – 1937), режиссер [51](#_page051), [52](#_page052), [241](#_page241)

Грачев Пантелеймон Владимирович (1899 – 1966), музыковед [264](#_page264)

Грей Г. В., актер [185](#_page185)

Грес А. — см. [Кукуричкин Семен Адольфович](#_Tosh0004084)

Грибоедов Александр Сергеевич (1795 – 1829) [117](#_page117), [124](#_page124), [148](#_page148) – [152](#_page152), [166](#_page166), [167](#_page167), [171](#_page171), [181](#_page181), [252](#_page252), [255](#_page255)

Григ Эдвард (1843 – 1907), норвежский композитор [209](#_page209), [212](#_page212), [258](#_page258), [261](#_page261)

Григорьев Аполлон Александрович (1822 – 1864), поэт, критик [181](#_page181)

Григорьев Михаил Александрович (1899 – 1960), художник [184](#_page184), [258](#_page258)

Грипич Алексей Львович (1891 – 1983), режиссер [240](#_page240), [250](#_page250), [253](#_page253)

Громов Павел Петрович (1914 – 1982), литературовед, театровед [246](#_page246)

Гропиус Вальтер (1883 – 1969), немецкий архитектор [238](#_page238)

Гуревич Григорий Израилевич (ум. 1977), режиссер [254](#_page254)

Гурилев Александр Львович (1803 – 1858), композитор [246](#_page246)

Гусев Петр Андреевич (1904 – 1987), танцовщик, балетмейстер, педагог [12](#_page012), [212](#_page212)

Гутман Давид Григорьевич (1884 – 1946), режиссер, драматург [86](#_page086)

Гюго Виктор Мари (1802 – 1885), французский писатель, драматург [27](#_page027), [218](#_page218), [237](#_page237), [263](#_page263)

Давыдов Владимир Николаевич (Горелов Иван Николаевич, 1849 – 1925), актер [172](#_page172)

Далькроз (Жак-Далькроз Эмиль, 1865 – 1950), швейцарский теоретик ритмопластики [201](#_page201)

Данилова Наталия Владимировна (1904 – ?), танцовщица, балетмейстер [194](#_page194)

Даргомыжский Александр Сергеевич (1813 – 1869), композитор [246](#_page246)

Дебюсси Клод Ашиль (1862 – 1918), французский композитор [193](#_page193)

Дейнека Александр Александрович (1899 – 1969), художник [251](#_page251)

Делиб Лео Клеман Филибер (1836 – 1891), французский композитор [260](#_page260)

Демьян Бедный (Придворов Ефим Алексеевич, 1883 – 1945), поэт [246](#_page246)

Дешевов Владимир Михайлович (1889 – 1955), композитор [259](#_page259)

Джулио Романо (Джулио Пиппи, 1492/9 – 1546), итальянский архитектор и художник [19](#_page019)

Дикий Алексей Денисович (1889 – 1955), режиссер, актер [242](#_page242), [253](#_page253)

Диккенс Чарлз (1812 – 1870) [162](#_page162)

{269} Дирли Макс (Роллан Люсьен, 1874 – 1943), французский актер [31](#_page031)

Дмитриев Владимир Владимирович (1900 – 1948), художник [25](#_page025), [56](#_page056), [130](#_page130), [131](#_page131) – [206](#_page206), [211](#_page211), [226](#_page226), [236](#_page236), [242](#_page242), [250](#_page250), [252](#_page252), [260](#_page260) – [263](#_page263)

Дмоховский Борис Михайлович (1899 – 1968), актер, режиссер, педагог [86](#_page086), [245](#_page245)

Добролюбов Николаи Александрович (1836 – 1861), критик, публицист [178](#_page178)

Добрушин Йехезкел Моисеевич (1883 – 1953), драматург, театровед [241](#_page241)

Добужинский Мстислав Валерианович (1875 – 1958), художник [27](#_page027), [28](#_page028), [237](#_page237)

Добужинский Ростислав Мстиславович (р. 1903), художник [237](#_page237)

Домрачев Макарий Федорович (1887 – 1958), художник [259](#_page259), [261](#_page261)

Достоевский Федор Михайлович (1821 – 1881) [60](#_page060), [61](#_page061), [94](#_page094), [109](#_page109), [174](#_page174), [228](#_page228), [229](#_page229), [231](#_page231), [243](#_page243)

Дранишников Владимир Александрович (1893 – 1939), дирижер [206](#_page206), [253](#_page253), [259](#_page259), [260](#_page260) – [262](#_page262)

Дрейден Симон Давидович (р. 1905), театровед [249](#_page249)

Дузе Элеонора (1858 – 1924), итальянская актриса [37](#_page037), [38](#_page038), [46](#_page046)

Дункан Айседора (1878 – 1927), американская танцовщица [213](#_page213), [214](#_page214), [258](#_page258), [262](#_page262)

Дункан (Эрих) Ирма (1900 – 1978), танцовщица [262](#_page262)

Дюма Александр, сын (1824 – 1895), французский драматург [15](#_page015), [131](#_page131), [132](#_page132), [135](#_page135), [136](#_page136), [253](#_page253)

Дягилев Сергей Павлович (1872 – 1929), театральный деятель [217](#_page217), [218](#_page218), [259](#_page259), [263](#_page263)

Евреинов Николай Николаевич (1879 – 1953), драматург, режиссер, теоретик театра [30](#_page030), [237](#_page237), [242](#_page242)

Ершов Иван Васильевич (1867 – 1943), артист оперы [232](#_page232)

Есенин Сергей Александрович (1895 – 1925), поэт [175](#_page175)

Ефименко Сергей Митрофанович (1896 – 1971), художник [248](#_page248)

Ефрон Наталия Григорьевна (1896 – 1973), актриса [244](#_page244)

Жорж (Розетти Георгий Яковлевич? р. 1899) [45](#_page045), [240](#_page240)

Жуков Леонид Алексеевич (1890 – 1951), танцовщик, балетмейстер, педагог [21](#_page021), [190](#_page190), [235](#_page235)

Жуковский Борис Елисеевич (1900 – 1960), актер, педагог [102](#_page102), [108](#_page108)

Журавленко Павел Максимович (1887 – 1948), артист оперы [226](#_page226)

Завадский Юрий Александрович (1894 – 1977), режиссер, актер [254](#_page254)

Загорский Михаил Борисович (1885 – 1951), театральный критик [240](#_page240), [243](#_page243)

Зайчиков Василий Федорович (1888 – 1947), актер [36](#_page036), [38](#_page038), [85](#_page085), [116](#_page116), [238](#_page238), [251](#_page251)

Замятии Евгений Иванович (1884 – 1937), писатель [4](#_page004), [242](#_page242), [245](#_page245)

Захава Борис Евгеньевич (1896 – 1976), актер, педагог [42](#_page042)

Золотницкий Давид Иосифович (р. 1918), театровед [242](#_page242), [250](#_page250)

Зон Борис Вульфович (1898 – 1977), режиссер, педагог [86](#_page086)

Зонтаг Генриэтта (Зоннтаг Гертруда Вальбурга, 1806 – 1854), немецкая артистка оперы [37](#_page037)

Зражевский Александр Иванович (1886 – 1950), актер [92](#_page092)

Зускин Вениамин Львович (1899 – 1952), актер [241](#_page241)

Иванов Всеволод Вячеславович (1895 – 1963), писатель [10](#_page010), [251](#_page251)

Иванов Константин Матвеевич (1859 – 1916), художник [260](#_page260)

Ильинский Игорь Владимирович (1901 – 1987), актер [24](#_page024), [32](#_page032), [35](#_page035), [36](#_page036), [38](#_page038), [116](#_page116), [152](#_page152)

Ирвинг Генри (Бродрибб Джон Генри, 1838 – 1905), английский актер, режиссер [163](#_page163)

Йеринг Герберт (1888 – 1977), немецкий театровед, критик [113](#_page113)

Казаринов Владимир Михайлович, актер [146](#_page146), [147](#_page147)

Казико Ольга Георгиевна (1900 – 1963), актриса [183](#_page183)

Кайзер Георг (1878 – 1945), немецкий драматург [25](#_page025), [28](#_page028), [174](#_page174), [175](#_page175), [236](#_page236), [237](#_page237), [257](#_page257)

{270} Кайнц Йозеф (1858 – 1910), австрийский актер [37](#_page037)

Калашников Юрий Сергеевич (р. 1909), театровед [16](#_page016)

Калинин В. В., художник [251](#_page251)

Каплан Эммануил Иосифович (1895 – 1961), режиссер оперы [131](#_page131), [245](#_page245), [246](#_page246), [252](#_page252), [261](#_page261)

Карабанов Нил Владимирович (1888 – 1960), актер [85](#_page085)

Каратыгин Вячеслав Гаврилович (1875 – 1925), музыкальный критик [260](#_page260)

Карпов Евтихий Павлович (1857 – 1926), режиссер, драматург [171](#_page171) – [173](#_page173)

Карсавина Тамара Платоновна (1885 – 1978), танцовщица [196](#_page196), [203](#_page203)

Карузо Онрико (1873 – 1921), итальянский артист оперы [234](#_page234)

Карякина Елена Петровна (1902 – 1979), актриса [102](#_page102), [108](#_page108)

Катенин Павел Александрович (1792 – 1853), поэт, драматург [151](#_page151)

Каутский Карл (1854 – 1938), деятель германской социал-демократии и II Интернационала [122](#_page122)

Кашницкий Владимир Самойлович (1897 – 1963), композитор [242](#_page242)

Келлер Морис Федорович, композитор, дирижер [259](#_page259)

Келлерман Бернхард (1879 – 1951), немецкий писатель [238](#_page238)

Кельберер Алексей Викторович (1898 – 1963), актер [85](#_page085), [135](#_page135)

Кин Чарлз Джон (1811 – 1868), английский актер [162](#_page162), [163](#_page163)

Киро (Авьерино Кирилл Николаевич, 1902 – 1976), артист цирка [45](#_page045), [240](#_page240)

Киршон Владимир Михайлович (1902 – 1938), драматург [10](#_page010), [251](#_page251)

Киселев Валентин Георгиевич (1903 – 1950), актер [102](#_page102)

Киселев Виктор Петрович (1895 – 1984), художник [246](#_page246), [250](#_page250)

Клабунд А., драматург [242](#_page242)

Клемперер Отто (1885 – 1973), немецкий дирижер [261](#_page261)

Клодель Поль (1868 – 1955), французский драматург [236](#_page236)

Кожич Владимир Платонович (1896 – 1955), режиссер [14](#_page014), [177](#_page177), [186](#_page186), [257](#_page257)

Кожухова Мария Алексеевна (1897 – 1959), танцовщица [195](#_page195), [202](#_page202), [205](#_page205)

Козиков Стефан Васильевич (1897 – 1943), актер, режиссер [85](#_page085), [251](#_page251)

Колышко Иосиф Иосифович (1862 – 1920), публицист, драматург [119](#_page119)

Комарденков Василий Петрович (1897 – 1973), художник [237](#_page237)

Комаров Борис Николаевич, танцовщик [208](#_page208)

Комиссаржевская Вера Федоровна (1864 – 1910), актриса [46](#_page046), [177](#_page177)

Комиссаржевский Федор Федорович (1882 – 1954), режиссер [126](#_page126), [253](#_page253)

Кондратов Федор Филиппович, художник [257](#_page257)

Конрад Николай Иосифович (1891 – 1970), востоковед [245](#_page245)

Константиновский Александр Иосифович (1906 – 1958), художник [176](#_page176), [188](#_page188), [257](#_page257)

Корвиц-Круковский Юрий Васильевич (1862 – 1935), актер [237](#_page237)

Коренев Михаил Михайлович (1889 – 1980), режиссер, педагог [246](#_page246), [255](#_page255)

Корнакова Екатерина Ивановна (1896 – 1056), актриса [94](#_page094)

Корнейчук Александр Евдокимович (1905 – 1972), драматург [147](#_page147), [254](#_page254)

Коровин Константин Алексеевич (1861 – 1939), художник [260](#_page260), [261](#_page261)

Корчагина-Александровская Екатерина Павловна (1874 – 1951), актриса [90](#_page090), [92](#_page092), [102](#_page102), [110](#_page110), [174](#_page174), [187](#_page187), [247](#_page247)

Коршунов Федор Петрович (1899 – 1941), актер [106](#_page106)

Костомолоцкий Александр Иосифович (1897 – 1971), актер, художник, танцовщик [263](#_page263)

Коутс Альберт (1882 – 1953), английский дирижер [211](#_page211), [261](#_page261)

Коцебу Август Фридрих Фердинанд (1761 – 1819), немецкий прозаик, драматург [256](#_page256)

Кравченко Н. И., драматург [171](#_page171)

Крепуско (Мартиров) Сергей Михайлович (1888 – ?), драматург, режиссер [242](#_page242)

Кржевский Борис Аполлонович (1887 – 1954), литературовед [4](#_page004)

Кржижановский Сигизмунд Доминикович (1887 – 1950), писатель, критик [235](#_page235)

Кригер Викторина Владимировна (1896 – 1978), танцовщица [197](#_page197), [198](#_page198), [259](#_page259)

Кролль Исаак Моисеевич (1898 – 1942), режиссер [66](#_page066), [184](#_page184), [244](#_page244), [246](#_page246), [253](#_page253), [258](#_page258)

Кроль Георгий Александрович, режиссер [86](#_page086)

Кроммелинк Фернан (1888 – 1970), бельгийский драматург [31](#_page031), [238](#_page238)

Кронек Людвиг (1837 – 1891), немецкий актер, режиссер [255](#_page255)

{271} Крыжицкий Георгий Константинович (1895 – 1975), режиссер, критик [86](#_page086)

Крылов Виктор Александрович (1838 – 1906), драматург [71](#_page071)

Крылова Наталья Анатольевна (р. 1930), театровед, критик [243](#_page243)

Крэг Генри Эдуард Гордон (1872 – 1960), английский режиссер, художник-теоретик театра [6](#_page006), [20](#_page020), [30](#_page030), [118](#_page118), [128](#_page128), [163](#_page163), [164](#_page164), [237](#_page237)

Крюков Владимир Николаевич (1902 – 1960), композитор [263](#_page263)

Кугель Александр Рафаилович (1864 – 1928), критик [37](#_page037)

Кузмин Михаил Алексеевич (1875 – 1936), поэт, композитор [262](#_page262)

Кузнецов Анатолий Иванович (1905 – 1954), актер [147](#_page147)

Кукрыниксы (Куприянов Михаил Васильевич, р. 1903; Крылов Порфирий Никитич, р. 1902; Соколов Николай Александрович, р. 1903), художники [251](#_page251)

Кукуричкин Семен Адольфович (псевд. А. Граве, А. Грес; ум. 1942 ?), музыкальный критик [264](#_page264)

Куприн Александр Иванович (1870 – 1938) [4](#_page004)

Курилко Михаил Иванович (1880 – 1969), художник [259](#_page259)

Кустодиев Борис Михайлович (1878 – 1927), художник [55](#_page055), [71](#_page071), [173](#_page173), [242](#_page242), [245](#_page245)

Кустодиев Кирилл Борисович (р. 1903), художник [110](#_page110), [250](#_page250)

Кшенек (Крженек) Эрнст (р. 1900), австрийский композитор [211](#_page211), [226](#_page226), [261](#_page261)

Кшесинская Матильда Феликсовна (1872 – 1971), танцовщица [195](#_page195)

Лабиш Эжен Марен (1815 – 1888), французский драматург [107](#_page107), [168](#_page168)

Лавинский Антон Михайлович (1893 – 1968), художник [250](#_page250)

Лавренев Борис Андреевич (1891 – 1959), писатель [10](#_page010), [89](#_page089), [247](#_page247), [251](#_page251)

Лаврентьев Андрей Николаевич (1882 – 1935), актер, режиссер [66](#_page066), [252](#_page252)

Лавров Юрий Сергеевич (1905 – 1980), актер [237](#_page237)

Лагерт Виктор Иванович, режиссер [146](#_page146), [254](#_page254)

Лакруа Жюль (1809 – 1887), французский писатель [162](#_page162)

Лапицкий Иосиф Михайлович (1876 – 1944), режиссер оперы [259](#_page259)

Лариков Александр Иосифович (1890 – 1960), актер [183](#_page183)

Латышевский Виктор Александрович (р. 1899), актер [157](#_page157)

Лащилин Лев Александрович (1888 – 1955), танцовщик, балетмейстер [263](#_page263)

Лебедев Владимир Васильевич (1891 – 1967), художник [28](#_page028), [47](#_page047), [237](#_page237)

Левин Моисей Зелигович (1895 – 1946), художник [56](#_page056), [95](#_page095), [215](#_page215), [242](#_page242), [245](#_page245), [247](#_page247), [262](#_page262)

Левинсон Андрей Яковлевич (1877 – 1933), критик, историк балета [216](#_page216), [262](#_page262)

Левитин Михаил Захарович (р. 1945), режиссер [243](#_page243)

Легувэ Эрнест (Габриэль Жан Батист Вильфрид, 1807 – 1903), французский драматург [237](#_page237)

Леже Фернан (1881 – 1955), французский художник [189](#_page189), [192](#_page192), [258](#_page258)

Лейстиков Иван Иванович (1892 – 1963), художник [253](#_page253)

Лекок Шарль (1832 – 1918), французский композитор [63](#_page063), [237](#_page237), [238](#_page238), [244](#_page244)

Ленин Владимир Ильич (1870 – 1924) [121](#_page121), [161](#_page161)

Леонардо да Винчи (1452 – 1519) [19](#_page019)

Леонтьев Леонид Сергеевич (1885 – 1942), танцовщик, балетмейстер [193](#_page193), [208](#_page208), [259](#_page259), [261](#_page261)

Лермонтов Михаил Юрьевич (1814 – 1841) [75](#_page075), [120](#_page120), [149](#_page149), [241](#_page241), [251](#_page251)

Лесаж Ален Рене (1668 – 1747), французский писатель [4](#_page004)

Лесков Николай Семенович (1831 – 1895), писатель [242](#_page242), [245](#_page245)

Летков Павел Иванович (1884 – 1944), актер [110](#_page110)

Либаков Михаил Вадимович (1889 – 1953), художник [256](#_page256)

Лист Ференц (1811 – 1886), венгерский композитор, пианист [9](#_page009), [40](#_page040), [75](#_page075), [198](#_page198), [240](#_page240), [259](#_page259)

Логинов Андрей Васильевич (1877 – 1943), актер [85](#_page085)

Лозинский Михаил Леонидович (1886 – 1955), переводчик, поэт [107](#_page107)

Лойтер Наум Борисович (1891 – 1966), режиссер [242](#_page242)

Лопухов Федор Васильевич (1886 – 1973), танцовщик, балетмейстер, педагог [11](#_page011), [194](#_page194), [201](#_page201), [207](#_page207) – [209](#_page209), [212](#_page212), [242](#_page242), [258](#_page258) – [262](#_page262)

Лукиан (ок. 120 — ок. 190), древнегреческий писатель [4](#_page004)

Лукин (Сакс) Лев Иванович (1892 – 1961), балетмейстер [220](#_page220), [263](#_page263)

Луначарский Анатолий Васильевич (1875 – 1933) [15](#_page015), [23](#_page023), [78](#_page078), [122](#_page122), [173](#_page173), [236](#_page236), {272} [239](#_page239), [245](#_page245), [246](#_page246), [251](#_page251), [252](#_page252), [257](#_page257)

Львов Николай Федорович, драматург (ум. 1942) [103](#_page103), [104](#_page104), [249](#_page249), [250](#_page250)

Люком Елена Михайловна (1891 – 1968), танцовщица, педагог [12](#_page012), [193](#_page193), [202](#_page202), [260](#_page260)

Люце Владимир Владимирович (1904 – 1970), режиссер [180](#_page180), [242](#_page242), [255](#_page255)

Майер Карл (1894 – 1944), немецкий киносценарист, художник, режиссер [250](#_page250)

Макдональд Джемс Рамсей (1866 – 1937), английский политический деятель [53](#_page053)

Максим Горький (Пешков Алексей Максимович, 1868 – 1936) [14](#_page014), [15](#_page015), [170](#_page170), [253](#_page253)

Малевич Казимир Северинович (1878 – 1935), художник [250](#_page250)

Малков Николай Павлович (1882 – 1942), музыкальный критик [262](#_page262)

Малютин (Итин) Яков Осипович (1886 – 1964), актер [101](#_page101)

Мане Эдуард (1832 – 1883), французский художник [135](#_page135)

Марголин Самуил Акимович (1893 – 1953), критик, режиссер [86](#_page086)

Марджанов (Марджанишвили) Константин (Котэ) Александрович (1872 – 1933), режиссер [119](#_page119)

Маринетти Филиппо Томмазо (1876 – 1944), итальянский писатель, теоретик футуризма [21](#_page021), [235](#_page235)

Марков Павел Александрович (1897 – 1980), критик, театровед [15](#_page015), [243](#_page243), [248](#_page248)

Маркс Карл (1818 – 1883) [14](#_page014), [132](#_page132), [255](#_page255)

Мартине Марсель (1877 – 1944), французский поэт [239](#_page239)

Мартинсон Сергей Александрович (1899 – 1984), актер [49](#_page049)

Маслацов Владимир Александрович (1897 – 1938), актер [85](#_page085)

Масс Владимир Захарович (1896 – 1979), драматург, поэт [244](#_page244)

Массалитинова Варвара Осиповна (1878 – 1945), актриса [158](#_page158)

Массари Фрици (1882 – ?), австрийская артистка оперетты [65](#_page065)

Матрунин Борис Александрович (1895 – 1959), художник [238](#_page238)

Маяковский Владимир Владимирович (1893 – 1930) [12](#_page012), [16](#_page016), [114](#_page114), [117](#_page117), [250](#_page250), [251](#_page251)

Мейербер Джакомо (1791 – 1864), французский композитор [246](#_page246)

Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874 – 1940) [4](#_page004), [6](#_page006), [8](#_page008), [9](#_page009), [11](#_page011), [12](#_page012), [15](#_page015), [16](#_page016), [20](#_page020), [22](#_page022) – [24](#_page024), [30](#_page030) – [43](#_page043), [47](#_page047) – [50](#_page050), [52](#_page052), [58](#_page058), [59](#_page059), [61](#_page061), [69](#_page069) – [79](#_page079), [81](#_page081) – [86](#_page086), [89](#_page089) – [91](#_page091), [98](#_page098), [99](#_page099), [105](#_page105), [111](#_page111), [113](#_page113), [114](#_page114), [118](#_page118) – [120](#_page120), [123](#_page123), [125](#_page125) – [128](#_page128), [131](#_page131) – [136](#_page136), [148](#_page148) – [152](#_page152), [157](#_page157) – [160](#_page160), [171](#_page171), [172](#_page172), [176](#_page176), [179](#_page179), [200](#_page200), [205](#_page205), [215](#_page215), [226](#_page226) – [231](#_page231), [233](#_page233), [234](#_page234), [243](#_page243), [245](#_page245) – [247](#_page247), [249](#_page249) – [253](#_page253), [255](#_page255) – [257](#_page257), [259](#_page259), [263](#_page263), [264](#_page264)

Мейерхольд Ирина Всеволодовна (1905 – 1981), режиссер, педагог [185](#_page185)

Мельников Федор Матвеевич, актер [257](#_page257)

Меньшутин Николай Александрович (1899 – 1951), художник [251](#_page251), [255](#_page255)

Меркурьев Василий Васильевич (1904 – 1978), актер [178](#_page178), [185](#_page185)

Мессерер Асаф Михайлович (р. 1903), танцовщик, балетмейстер, педагог [263](#_page263)

Метерлинк Морис (1862 – 1949), бельгийский писатель, драматург [125](#_page125), [164](#_page164), [172](#_page172), [174](#_page174), [177](#_page177), [238](#_page238)

Мийо Дариюс (1892 – 1974), французский композитор [34](#_page034)

Минкус Людвиг Федорович (1826 – 1917), композитор [191](#_page191), [259](#_page259), [260](#_page260)

Митрофанова-Клинская Полина Тимофеевна (1902 – 1982), актриса [110](#_page110)

Михайлова, актриса театра ЛОСПС [147](#_page147)

Михоэлс Соломон Михайлович (1890 – 1948), актер, режиссер [51](#_page051), [52](#_page052), [164](#_page164), [166](#_page166), [255](#_page255)

Мичурин Геннадий Михайлович (1897 – 1970), актер [136](#_page136), [152](#_page152)

Мичурина-Самойлова Вера Аркадьевна (1866 – 1948), актриса [186](#_page186) – [188](#_page188)

Могилевский А. И., театровед [252](#_page252)

Моисси Александр (1879 – 1935), немецкий актер [37](#_page037)

Мокульский Стефан Стефанович (1896 – 1960), театровед [3](#_page003), [7](#_page007), [16](#_page016), [256](#_page256)

Мологин (Мочульский) Николай Константинович (1892 – 1951), актер [85](#_page085)

Мольер (Поклен Жан Батист, 1622 – 1673) [4](#_page004), [6](#_page006), [9](#_page009), [27](#_page027), [75](#_page075), [107](#_page107), [108](#_page108), [124](#_page124), [126](#_page126) – [128](#_page128), [131](#_page131), [166](#_page166) – [170](#_page170), [177](#_page177), [238](#_page238), [241](#_page241), [242](#_page242), [249](#_page249), [253](#_page253), [256](#_page256), [257](#_page257)

Моммзен Теодор (1817 – 1903), немецкий историк [163](#_page163)

Монахов Николай Федорович (1875 – 1936), актер [71](#_page071), [166](#_page166), [182](#_page182), [242](#_page242), [245](#_page245)

Монье Анри (1799 – 1877), французский писатель, художник, актер [190](#_page190)

Морщихин Сергей Александрович (1904 – 1963), режиссер [182](#_page182)

{273} Моцарт Вольфганг Амадей (1756 – 1791) [9](#_page009), [55](#_page055), [150](#_page150), [242](#_page242)

Мочалов Павел Степанович (1800 – 1843), актер [40](#_page040)

Музалевский (Бунимович) Владимир Ильич (1894 – 1964), музыковед, критик [157](#_page157), [263](#_page263)

Мунгалова Ольга Петровна (1905 – 1942), танцовщица [12](#_page012), [205](#_page205), [209](#_page209), [212](#_page212)

Мусоргский Модест Петрович (1839 – 1881), композитор [10](#_page010), [210](#_page210), [260](#_page260)

Мухин Михаил Григорьевич (1889 – 1963), актер [85](#_page085)

Мэй Ланьфан (1894 – 1961), китайский актер [16](#_page016)

Назаренко Яков Антонович (1893 – 1985), критик, литературовед [245](#_page245)

Наполеон I Бонапарт (1769 – 1821) [227](#_page227), [228](#_page228), [230](#_page230), [231](#_page231)

Нароков (Якубов) Михаил Семенович (1879 – 1958), актер, режиссер [254](#_page254)

Невежин Петр Михайлович (1841 – 1919), прозаик, драматург [119](#_page119), [171](#_page171)

Нежданов Леонид Дмитриевич, артист оперы [216](#_page216)

Нелидов Анатолий Павлович (1879 – 1949), актер [187](#_page187), [188](#_page188)

Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858 – 1943) [98](#_page098), [235](#_page235), [248](#_page248)

Нестеров Александр Евгеньевич (1902 – 1943), актер, режиссер [251](#_page251)

Никитин Николай Николаевич (1895 – 1963), писатель [66](#_page066), [244](#_page244)

Николай I (1796 – 1855) [234](#_page234)

Никулин (Ольконицкий) Лев Вениаминович (1891 – 1967), писатель [253](#_page253)

Новер Жан-Жорж (1727 – 1810), французский балетмейстер [217](#_page217), [262](#_page262)

Носилов Николаи Иванович (1887 – 1942), критик [259](#_page259)

Обер Даниэль Франсуа Эспри (1782 – 1871), французский композитор [254](#_page254)

Облакова Ольга Александровна (1898 – 1929), танцовщица [202](#_page202)

Одран Младший Клод (1658 – 1730), французский художник [190](#_page190)

Ожье Эмиль (1820 – 1889), французский драматург [132](#_page132)

Озаровский Юрий Эрастович (1869 – 1927), режиссер [171](#_page171), [257](#_page257)

Ойслендер Наум Евсеевич (1893 – 1962), драматург [241](#_page241)

Окамото Кидо (Кэйдзи, 1872 – 1930), японский драматург [245](#_page245)

Оленин А. Б., режиссер [146](#_page146), [254](#_page254)

Олеша Юрий Карлович (1899 – 1960), писатель [112](#_page112), [133](#_page133), [250](#_page250), [253](#_page253)

О’Нил Юджин (1888 – 1953), американский драматург [244](#_page244), [263](#_page263)

Орлов Александр Александрович (1889 – 1974), танцовщик [193](#_page193)

Орлов Дмитрий Николаевич (1892 – 1955), актер [159](#_page159), [166](#_page166)

Островский Александр Николаевич (1823 – 1886), [14](#_page014), [22](#_page022), [23](#_page023), [25](#_page025), [48](#_page048), [89](#_page089), [91](#_page091), [93](#_page093), [122](#_page122), [131](#_page131), [144](#_page144), [145](#_page145), [157](#_page157), [158](#_page158), [160](#_page160), [161](#_page161), [165](#_page165), [167](#_page167), [171](#_page171) – [187](#_page187), [236](#_page236), [237](#_page237), [245](#_page245), [247](#_page247), [252](#_page252), [254](#_page254), [255](#_page255), [257](#_page257), [258](#_page258)

Охлопков Николай Павлович (1900 – 1967), режиссер, актер [42](#_page042)

Павликов Матвей Степанович, актер [147](#_page147)

Павлов Владимир Александрович (1899 ? – 1967), театровед, скульптор [248](#_page248)

Павлов Л. Н., художник [251](#_page251)

Павлова Анна Павловна (1881 – 1931), танцовщица [9](#_page009), [46](#_page046), [47](#_page047), [195](#_page195), [198](#_page198), [203](#_page203), [216](#_page216)

Павлова Валентина Артемьевна (р. 1922), театровед [235](#_page235), [248](#_page248)

Павловская (Орлова) Валентина Константиновна (1888 – 1947), артистка оперы [215](#_page215)

Палладио Андреа ди Пьетро (1508 – 1580), итальянский архитектор [19](#_page019)

Пальерон Эдуард-Жюль-Анри (1834 – 1899), французский драматург [249](#_page249)

Папина Софья Владимировна, общественная деятельница, меценатка [26](#_page026)

Парамонова Александра Николаевна (1897 – 1982), актриса [177](#_page177)

Парнах Валентин Яковлевич (1891 – 1951), актер, поэт [34](#_page034), [35](#_page035), [263](#_page263)

Патуйе Жюль, французский литературовед [167](#_page167)

Певцов Илларион Николаевич (1879 – 1934), актер [90](#_page090), [92](#_page092), [108](#_page108), [174](#_page174)

Пейсин Абрам Яковлевич (1894 – 1954), композитор [143](#_page143), [147](#_page147)

Пельше Роберт Андреевич (1880 – 1955), литературовед, критик, общественный деятель [74](#_page074), [246](#_page246)

Перголези Джованни Баттиста (1710 – 1736), итальянский композитор [260](#_page260)

Перец Ицхок Лейбуш (1854 ? – 1915), поэт, драматург, критик [241](#_page241)

Перро Жюль Жозеф (1810 – 1892), французский балетмейстер [263](#_page263)

{274} Перуцци Бальдассарре (1481 – 1536), итальянский архитектор, художник [19](#_page019)

Петипа Мариус Иванович (1819 – 1910), балетмейстер [193](#_page193), [216](#_page216), [222](#_page222), [260](#_page260)

Петров А. Д., режиссер [86](#_page086)

Петров Николай Васильевич (1890 – 1964), режиссер [71](#_page071), [86](#_page086), [100](#_page100), [106](#_page106), [110](#_page110), [168](#_page168), [237](#_page237), [242](#_page242), [243](#_page243), [245](#_page245), [249](#_page249), [250](#_page250), [252](#_page252)

Петров Павел Николаевич (1882 – 1938), танцовщик, балетмейстер [258](#_page258)

Пикассо Пабло (1881 – 1973) [25](#_page025), [28](#_page028)

Пиков Михаил Иванович (1903 – 1973), художник [160](#_page160)

Пиотровский Адриан Иванович (1898 – 1938), театровед, критик, драматург, переводчик [5](#_page005), [7](#_page007), [13](#_page013), [06](#_page006), [71](#_page071), [111](#_page111), [244](#_page244), [250](#_page250), [252](#_page252), [254](#_page254), [264](#_page264)

Писемский Алексей Феофилактович (1821 – 1881), писатель [181](#_page181)

Пискатор Эрвин (1893 – 1967), немецкий режиссер [13](#_page013), [238](#_page238)

Плавт Тит Макций (ок. [254](#_page254) – [184](#_page184) до н. э.), древнеримский драматург [96](#_page096), [248](#_page248)

Платон Иван Степанович (1870 – 1935), режиссер [251](#_page251)

Погодин (Стукалов) Николай Федорович (1900 – 1962), драматург [10](#_page010), [137](#_page137), [139](#_page139), [253](#_page253), [254](#_page254)

Подгаецкий Михаил (Мечислав) Григорьевич, писатель [35](#_page035), [238](#_page238)

Покровский Михаил Николаевич (1868 – 1932), историк [14](#_page014)

Поливанов Лев Иванович (1838 – 1899), литературовед, педагог [228](#_page228), [264](#_page264)

Полярный: Михаил Сергеевич (1904 – ?), художник [174](#_page174), [178](#_page178), [257](#_page257)

Пономарев Владимир Иванович (1892 – 1951), танцовщик, балетмейстер, педагог [204](#_page204), [260](#_page260)

Попов Алексей Дмитриевич (1892 – 1961), актер, режиссер [137](#_page137), [153](#_page153), [247](#_page247), [251](#_page251), [254](#_page254), [255](#_page255)

Попова Еликонида Ефимовна (1903 – 1964), режиссер [243](#_page243)

Попова Любовь Сергеевна (1889 – 1924), художник [238](#_page238), [239](#_page239)

Потемкин Петр Петрович (1886 – 1926), поэт [258](#_page258)

Правдухин Валериан Павлович (1892 – 1939), писатель [245](#_page245)

Прозоровский (Ременников) Лев Михайлович (1880 – 1954), актер, режиссер [251](#_page251)

Прокофьев Сергей Сергеевич (1891 – 1953), композитор [211](#_page211), [214](#_page214), [261](#_page261)

Пульвер Лев Михайлович (1883 – 1970), композитор [241](#_page241)

Пуни Цезарь (1802 – 1870), итальянский композитор [191](#_page191), [263](#_page263)

Пушкин Александр Сергеевич (1799 – 1837) [6](#_page006), [60](#_page060), [61](#_page061), [76](#_page076), [139](#_page139), [149](#_page149), [171](#_page171), [227](#_page227) – [229](#_page229), [231](#_page231), [243](#_page243), [264](#_page264)

Пыжова Ольга Ивановна (1894 – 1972), актриса, режиссер [154](#_page154)

Рабинович Исаак Моисеевич (1894 – 1961), художник [21](#_page021), [51](#_page051), [131](#_page131), [235](#_page235), [241](#_page241), [248](#_page248), [253](#_page253)

Рабичев Исаак Бениевич (1896 – 1957), художник [241](#_page241)

Рабле Франсуа (1494 – 1553), французский писатель [156](#_page156)

Радлов Николай Эрнестович (1889 – 1942), художник [3](#_page003)

Радлов Сергей Эрнестович (1892 – 1958), режиссер [10](#_page010), [25](#_page025), [71](#_page071), [96](#_page096), [124](#_page124), [126](#_page126), [131](#_page131), [164](#_page164), [165](#_page165), [171](#_page171), [206](#_page206), [214](#_page214), [236](#_page236), [240](#_page240), [241](#_page241), [243](#_page243), [245](#_page245), [252](#_page252), [253](#_page253), [255](#_page255) – [257](#_page257), [260](#_page260) – [262](#_page262)

Радлова (Дармолатова) Анна Дмитриевна (1891 – 1949), поэтесса, переводчица [141](#_page141), [252](#_page252)

Райх Зинаида Николаевна (1894 – 1939), актриса [15](#_page015), [35](#_page035), [85](#_page085), [116](#_page116), [134](#_page134) – [136](#_page136)

Рамо Жан-Филипп (1683 – 1764), французский композитор [126](#_page126)

Раппапорт Виктор Романович (1889 – 1943), режиссер [86](#_page086), [240](#_page240), [242](#_page242), [247](#_page247), [260](#_page260), [261](#_page261)

Расин Жан (1639 – 1699), французский драматург [236](#_page236), [237](#_page237)

Рафаэль Санти (1483 – 1520) [19](#_page019)

Рашевская Наталия Сергеевна (1893 – 1962), актриса, режиссер [110](#_page110), [187](#_page187)

Рейнгардт Макс (1873 – 1943), немецкий режиссер [6](#_page006), [20](#_page020), [27](#_page027), [30](#_page030), [118](#_page118), [119](#_page119), [163](#_page163), [237](#_page237)

Ремизова Варвара Федоровна (1882 – 1951), актриса [136](#_page136)

Репнин Петр Петрович (1894 – 1970), актер, режиссер [237](#_page237)

Ренуар Пьер Огюст (1841 – 1919), французский художник [135](#_page135)

Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844 – 1908) [210](#_page210), [235](#_page235), [260](#_page260)

Розина Лия Моисеевна (1903 – 1980), актриса [241](#_page241)

{275} Роллан Ромен (1866 – 1944), французский писатель [245](#_page245)

Романов Борис Георгиевич (1891 – 1957), танцовщик, балетмейстер [258](#_page258)

Романов Михаил Федорович (1896 – 1963), актер [108](#_page108), [120](#_page120)

Ромашов Борис Сергеевич (1895 – 1958), драматург [57](#_page057), [240](#_page240), [242](#_page242), [245](#_page245)

Ромен Жюль (Фаригуль Луи, 1885 – 1972), французский писатель, драматург [89](#_page089), [239](#_page239), [247](#_page247)

Росси Карл Иванович (1775 – 1849), архитектор [90](#_page090), [251](#_page251)

Росси Эрнесто (1827 – 1896), итальянский актер [163](#_page163)

Ростан Эдмон (1868 – 1918), французский поэт, драматург [37](#_page037)

Руди Георгий Павлович (1900 – 1942), художник [250](#_page250), [254](#_page254)

Рудницкий Константин Лазаревич (р. 1920), театровед [246](#_page246)

Руссо Жан-Жак (1712 – 1778), французский философ, писатель [39](#_page039)

Рыков Александр Викторович (1892 – 1966), художник [96](#_page096), [245](#_page245), [248](#_page248), [252](#_page252)

Рылеев Кондратий Федорович (1795 – 1826), поэт [149](#_page149)

Рындин Вадим Федорович (1902 – 1974), художник [250](#_page250), [254](#_page254)

Рышков Виктор Александрович (1863 – 1926), драматург, беллетрист [71](#_page071), 1191, [171](#_page171)

Савина Мария Гавриловна (1854 – 1915), актриса [46](#_page046), [172](#_page172)

Савицкий К. К., художник [253](#_page253)

Садовский Пров Михайлович (1874 – 1947), актер [255](#_page255)

Садовской Борис Александрович (1881 – 1952), писатель [4](#_page004)

Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович (1826 – 1889) [168](#_page168), [171](#_page171)

Сальвини Томмазо (1829 – 1915), итальянский актер [163](#_page163)

Самосуд Самуил Абрамович (1884 – 1964), дирижер [227](#_page227), [252](#_page252), [261](#_page261), [263](#_page263), [264](#_page264)

Самохвалов Александр Николаевич (1894 – 1971), художник [182](#_page182), [184](#_page184)

Сапегин Михаил Михайлович (1895 – 1953), художник [235](#_page235)

Сарду Викторьен (1831 – 1908), французский драматург [132](#_page132)

Сарсе Франсис (Сарсе де Сутьер Франсуа, 1827 – 1899), французский критик [162](#_page162)

Сейфуллина Лидия Николаевна (1889 – 1954), прозаик, драматург [245](#_page245)

Сельвинский Илья Львович (1899 – 1968), поэт [104](#_page104) – [106](#_page106), [117](#_page117), [249](#_page249)

Семенов Виктор Александрович (1888 – 1944), танцовщик [204](#_page204), [205](#_page205)

Семенова Марина Тимофеевна (р. 1908), танцовщица [10](#_page010), [12](#_page012), [202](#_page202) – [205](#_page205), [212](#_page212), [260](#_page260), [262](#_page262)

Сен-Сане Камиль (1835 – 1921), французский композитор [199](#_page199)

Сервандони Джованни Пикколо (1695 – 1766), итальянский архитектор, художник [19](#_page019)

Серебровский Валериан Александрович, артист оперы [215](#_page215)

Серлио Себастьяно (1475 – 1554), итальянский архитектор, художник [19](#_page019)

Симов Виктор Андреевич (1858 – 1935), художник [251](#_page251)

Симонов Николай Константинович (1901 – 1973), актер [91](#_page091), [92](#_page092), [177](#_page177), [257](#_page257)

Синклер Элтон Билл (1878 – 1968), американский писатель [238](#_page238)

Скоробогатов Константин Васильевич (1887 – 1969), актер [142](#_page142)

Скотт Вальтер (1771 – 1832), английский писатель [218](#_page218)

Скриб Огюстен Эжен (1791 – 1861), французский драматург [168](#_page168), [237](#_page237), [241](#_page241)

Слонимский Александр Леонидович (1881 – 1964), литературовед [245](#_page245)

Смирнов Александр Александрович (1883 – 1962), литературовед, театровед [4](#_page004)

Смолин Дмитрий Петрович (1891 – 1955), драматург [235](#_page235)

Смолич Николай Васильевич (1888 – 1968), актер, режиссер [226](#_page226), [261](#_page261), [263](#_page263)

Смышляев Валентин Сергеевич (1891 – 1936), актер, режиссер [238](#_page238), [250](#_page250), [256](#_page256), [257](#_page257)

Соколовский Михаил Владимирович (1901 – 1941), режиссер [104](#_page104), [185](#_page185), [249](#_page249), [250](#_page250), [257](#_page257), [258](#_page258)

Соллертинский Иван Иванович (1902 – 1944), музыковед, театровед [260](#_page260), [262](#_page262), [264](#_page264)

Соловьев Владимир Николаевич (1887 – 1941), режиссер, педагог [25](#_page025), [100](#_page100), [106](#_page106), [126](#_page126), [168](#_page168), [174](#_page174), [175](#_page175), [237](#_page237), [245](#_page245), [249](#_page249), [253](#_page253), [256](#_page256), [257](#_page257)

Соловьев Тарас Дмитриевич (1903 – 1954), актер [160](#_page160)

Сомов Константин Андреевич (1869 – 1939), художник [43](#_page043)

Сосунов Николай Николаевич, художник [177](#_page177), [257](#_page257)

{276} Софокл (ок. [496](#_page496) – [406](#_page406) до н. э.), древнегреческий драматург [151](#_page151), [255](#_page255)

Софронов Василий Яковлевич (1884 – 1960), актер [142](#_page142), [166](#_page166), [254](#_page254)

Спесивцева Ольга Александровна (р. 1895), танцовщица [189](#_page189), [196](#_page196)

Станиславский (Алексеев) Константин Сергеевич (1863 – 1938), [8](#_page008), [15](#_page015), [32](#_page032), [37](#_page037), [194](#_page194)

Старковский (Староверкин) Петр Иванович (1884 – 1964), актер [85](#_page085), [135](#_page135), [152](#_page152)

Стенберг Владимир Августович (1899 – 1982), художник [237](#_page237), [244](#_page244)

Стенберг Георгий Августович (1900 – 1933), художник [237](#_page237), [244](#_page244)

Стендаль (Анри-Мари Бейль, 1783 – 1842), французский писатель [132](#_page132), [228](#_page228), [231](#_page231)

Стенич (Сметанич) Валентин Иосифович (1898 – 1939), переводчик, критик [264](#_page264)

Степанов Александр Федорович (1891 – ?), художник [241](#_page241)

Стравинская (Аполлонская) Инна Александровна (1876 – 1970), актриса [237](#_page237)

Стравинский Игорь Федорович (1882 – 1971), композитор [11](#_page011), [82](#_page082), [191](#_page191), [193](#_page193) – [195](#_page195), [207](#_page207), [208](#_page208), [212](#_page212), [242](#_page242), [259](#_page259), [260](#_page260), [262](#_page262)

Сухово-Кобылин Александр Васильевич (1817 – 1903), драматург [167](#_page167), [171](#_page171), [256](#_page256)

Сушкевич Борис Михайлович (1887 – 1946), режиссер, актер, педагог [95](#_page095), [237](#_page237), [247](#_page247), [257](#_page257)

Сю Эжен (Мари Жозеф, 1804 – 1857), французский писатель [132](#_page132)

Таиров Александр Яковлевич (1885 – 1950) [8](#_page008), [11](#_page011), [15](#_page015), [16](#_page016), [53](#_page053), [64](#_page064), [67](#_page067), [119](#_page119), [215](#_page215), [235](#_page235), [237](#_page237), [244](#_page244), [255](#_page255), [263](#_page263)

Таманов, режиссер [86](#_page086)

Татаринов Владимир Николаевич (1879 – 1966), режиссер [256](#_page256)

Тверской (Кузьмин-Караваев) Константин Константинович (1890 – 1944), режиссер [126](#_page126), [141](#_page141), [250](#_page250), [253](#_page253), [254](#_page254)

Телешов Николай Дмитриевич (1867 – 1957), писатель [4](#_page004)

Теляковский Владимир Аркадьевич (1861 – 1924), театральный деятель [257](#_page257)

Терентьев Игорь Герасимович (1892 – 1941), режиссер [62](#_page062), [63](#_page063), [66](#_page066), [242](#_page242), [243](#_page243)

Терешкович Макс Абрамович (1897 – 1937), актер, режиссер [156](#_page156), [248](#_page248)

Тик Иоганн Людвиг (1773 – 1853), немецкий писатель, театральный деятель [59](#_page059)

Тике Елизавета Ивановна (1884 – 1968), актриса [92](#_page092), [128](#_page128)

Товбин Сигизмунд Васильевич, художник [188](#_page188), [257](#_page257)

Толлер Эрнст (1893 – 1939), немецкий драматург [99](#_page099), [225](#_page225), [236](#_page236), [238](#_page238), [242](#_page242), [247](#_page247), [248](#_page248)

Толстой Алексей Николаевич (1882 – 1945), прозаик, драматург [4](#_page004), [103](#_page103), [238](#_page238), [249](#_page249)

Толстой Лев Николаевич (1828 – 1910) [171](#_page171)

Толубеева Евгения Николаевна (р. 1899), актриса [244](#_page244)

Толчанов (Толчан) Иосиф Моисеевич (1891 – 1981), актер [247](#_page247)

Томсон Владимир Эдуардович (1900 – 1975), танцовщик [193](#_page193)

Торелли Джакомо (1608 – 1678), итальянский архитектор, декоратор [20](#_page020), [34](#_page034)

Тренев Константин Андреевич (1876 – 1945), прозаик, драматург [4](#_page004), [250](#_page250), [251](#_page251)

Третьяков Сергей Михайлович (1892 – 1939), прозаик, драматург [236](#_page236), [239](#_page239), [247](#_page247), [248](#_page248)

Трефилова Вера Александровна (1875 – 1943), танцовщица [203](#_page203)

Три Герберт Дрейпер Бирбом (1853 – 1917), английский актер, режиссер [163](#_page163)

Тургенев Иван Сергеевич (1818 – 1883) [171](#_page171)

Туровская Майя Иосифовна (р. 1924), театровед, критик [245](#_page245)

Тышлер Александр Григорьевич (1898 – 1980), художник [143](#_page143), [254](#_page254), [255](#_page255)

Уайльд Оскар Фингалл О’Флаэрти Уилс (1856 – 1900), английский писатель [25](#_page025), [27](#_page027), [258](#_page258)

Уланова Галина Сергеевна (р. 1910), танцовщица, педагог [12](#_page012)

Усачев Александр Артемьевич (1863 – 1937), актер [108](#_page108)

Фаворский Владимир Андреевич (1886 – 1964), художник [160](#_page160)

Фадеев Александр Александрович (1901 – 1956), писатель [10](#_page010), [143](#_page143), [254](#_page254)

{277} Файер Юрий Федорович (1890 – 1971), дирижер [199](#_page199)

Файко Алексеи Михайлович (1893 – 1978), драматург [10](#_page010), [42](#_page042), [205](#_page205), [235](#_page235), [239](#_page239), [240](#_page240), [247](#_page247)

Федоров Василий Федорович (1891 – 1971), актер, режиссер [99](#_page099), [100](#_page100), [117](#_page117), [182](#_page182), [236](#_page236), [248](#_page248)

Фердинандов Борис Алексеевич (1889 – 1959), актер, режиссер, художник [237](#_page237)

Филиппов В., художник [254](#_page254)

Филонов Павел Николаевич (1883 – 1941), художник [62](#_page062), [66](#_page066), [131](#_page131), [243](#_page243)

Финн (Финн-Халъфин) Константин Яковлевич (1904 – 1975), драматург [146](#_page146), [254](#_page254)

Флобер Гюстав (1821 – 1880), французский писатель [132](#_page132)

Фокин Михаил Михайлович (1880 – 1942), танцовщик, балетмейстер [10](#_page010), [194](#_page194), [195](#_page195), [208](#_page208), [214](#_page214), [216](#_page216), [217](#_page217), [218](#_page218), [259](#_page259), [263](#_page263)

Фонвизин Денис Иванович (1745 – 1792), драматург [172](#_page172), [177](#_page177), [257](#_page257)

Форд Джон (1586 — ок. 1639), английский драматург [264](#_page264)

Фореггер (фон Грейфентурн) Николай Михайлович (1892 – 1939), режиссер, балетмейстер [189](#_page189), [258](#_page258)

Френц Рудольф Рудольфович (1888 – 1956), художник [245](#_page245)

Фукс Георг (1868 – 1949), немецкий режиссер, теоретик театра [6](#_page006), [20](#_page020), [129](#_page129), [177](#_page177), [253](#_page253)

Херсонский Хрисанф Николаевич (1897 – 1968), критик [240](#_page240)

Ходасевич Валентина Михайловна (1894 – 1970), художница [28](#_page028), [55](#_page055), [237](#_page237), [241](#_page241), [245](#_page245)

Хохлов Константин Павлович (1885 – 1956), режиссер [86](#_page086), [90](#_page090), [173](#_page173), [236](#_page236) – [238](#_page238), [240](#_page240), [242](#_page242), [245](#_page245), [247](#_page247), [248](#_page248)

Хоэй Ланки, китайский драматург [242](#_page242)

Храковский Владимир Львович (р. 1893), художник [250](#_page250)

Царев Михаил Иванович (р. 1903), актер [136](#_page136), [150](#_page150)

Цезарь Юлий Гай (ок. [100](#_page100) – [44](#_page044) до н. э.) [163](#_page163)

Чайковский Модест Ильич (1850 – 1916), драматург, либреттист, музыкальный критик [15](#_page015), [264](#_page264)

Чайковский Петр Ильич (1840 – 1893) [11](#_page011), [15](#_page015), [189](#_page189), [194](#_page194), [210](#_page210), [213](#_page213), [228](#_page228), [229](#_page229), [231](#_page231), [260](#_page260), [263](#_page263), [264](#_page264)

Чаи Кайши (1887 – 1975), китайский политический деятель, глава контрреволюционного переворота в 1927 г. [108](#_page108)

Чапек Карел (1890 – 1938), чешский писатель [238](#_page238)

Чебан (Чебанов) Александр Иванович (1886 – 1954), актер, режиссер [94](#_page094), [238](#_page238), [250](#_page250), [256](#_page256)

Чекрыгин Александр Иванович (1884 – 1942), танцовщик, балетмейстер, педагог [193](#_page193), [259](#_page259) – [261](#_page261)

Черкасов Николай Константинович (1903 – 1966), актер [188](#_page188)

Честертон Гилберт Кит (1874 – 1936), английский писатель [22](#_page022), [235](#_page235)

Чехов Антон Павлович (1860 – 1904), [108](#_page108), [109](#_page109), [119](#_page119), [125](#_page125), [171](#_page171), [172](#_page172), [185](#_page185), [258](#_page258)

Чехов Михаил Александрович (1891 – 1955), актер, режиссер, педагог [164](#_page164), [256](#_page256)

Чужой (Кожич) Иван Платонович (1889 – 1945), режиссер [176](#_page176), [257](#_page257)

Чулков Георгий Иванович (1879 – 1939), писатель [4](#_page004)

Чупятов Леонид Терентьевич (1890 – 1942), художник [180](#_page180), [255](#_page255), [259](#_page259), [264](#_page264)

Шавров Борис Васильевич (1900 – 1975), танцовщик, педагог [202](#_page202)

Шайкевич Андрей Анатольевич (р. 1903), литератор [258](#_page258)

Шаляпин Федор Иванович (1873 – 1938) [46](#_page046)

Шатобриан Франсуа Рене (1768 – 1848), французский писатель [134](#_page134), [253](#_page253)

Шекспир Уильям (1564 – 1616) [6](#_page006), [19](#_page019), [25](#_page025), [27](#_page027), [121](#_page121), [124](#_page124), [131](#_page131), [134](#_page134), [140](#_page140), [141](#_page141), [153](#_page153) – [157](#_page157), [162](#_page162) – [167](#_page167), [170](#_page170), [237](#_page237), [241](#_page241), [244](#_page244), [245](#_page245), [247](#_page247), [254](#_page254) – [256](#_page256)

Шестаков Виктор Алексеевич (1898 – 1957), художник [235](#_page235), [240](#_page240), [247](#_page247), [256](#_page256)

Шигорина-Соболева Нина Петровна (1892 – 1971), актриса [110](#_page110)

{278} Шиллер Фридрих (1759 – 1805), немецкий драматург [27](#_page027), [121](#_page121), [140](#_page140), [186](#_page186), [187](#_page187), [237](#_page237), [252](#_page252), [256](#_page256)

Шифман Михаил Борисович, актер [125](#_page125)

Шифрин Ниссон Абрамович (1892 – 1961), художник [255](#_page255)

Шкловский Виктор Борисович (1893 – 1984), литературовед [243](#_page243)

Шкляев В. Н., художник [179](#_page179), [254](#_page254)

Шкунаева Инна Дмитриевна (1923 – 1971), литературовед [238](#_page238)

Шлепянов Илья Юльевич (1900 – 1951), художник, режиссер [8](#_page008), [99](#_page099), [100](#_page100), [130](#_page130), [137](#_page137), [153](#_page153), [238](#_page238), [239](#_page239), [240](#_page240), [246](#_page246), [247](#_page247), [254](#_page254), [255](#_page255)

Шмырин И. А., художник [185](#_page185), [257](#_page257)

Шнейдерман Исаак Израилевич (р. 1910), театровед [17](#_page017)

Шолом-Алейхем (Рабинович Шолом Нохумович, 1859 – 1916), писатель [241](#_page241)

Шолохов Михаил Александрович (1905 – 1984), писатель [145](#_page145), [254](#_page254)

Шопен Фридерик (1810 – 1849), польский композитор [40](#_page040), [213](#_page213), [240](#_page240)

Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906 – 1975), композитор [10](#_page010), [111](#_page111), [225](#_page225), [250](#_page250), [263](#_page263), [264](#_page264)

Шоу Джордж Бернард (1856 – 1950), английский драматург [25](#_page025), [237](#_page237)

Шпажинский Ипполит Васильевич (1848 – 1917), драматург [71](#_page071)

Шредер Фридрих Людвиг (1744 – 1816), немецкий актер, режиссер [19](#_page019)

Шрекер Франц (1878 – 1934), австрийский композитор [206](#_page206), [211](#_page211), [249](#_page249), [260](#_page260)

Штидри Фриц (1883 – 1968), австрийский дирижер [261](#_page261)

Штраус Рихард (1864 – 1949), немецкий композитор [193](#_page193), [206](#_page206), [207](#_page207), [211](#_page211), [258](#_page258) – [260](#_page260)

Штукен Эдуард (1865 – 1936), немецкий драматург [245](#_page245)

Шуберт Франц (1797 – 1828), австрийский композитор [150](#_page150)

Щагин Александр Иванович (1898 – 1959), актер [157](#_page157), [159](#_page159)

Щеглов Дмитрий Алексеевич (1898 – 1963), драматург [245](#_page245)

Щепкин Михаил Семенович (1788 – 1863), актер [200](#_page200)

Щепкина-Куперник Татьяна Львовна (1874 – 1952), писательница [119](#_page119)

Щуко Владимир Алексеевич (1878 – 1939), художник, архитектор [27](#_page027), [56](#_page056), [71](#_page071), [90](#_page090), [173](#_page173), [211](#_page211), [237](#_page237), [242](#_page242), [245](#_page245), [247](#_page247), [252](#_page252), [261](#_page261)

Эдельсон Евгений Николаевич (1824 – 1868), критик [181](#_page181)

Эйзенштейн Сергей Михайлович (1898 – 1948) [8](#_page008), [58](#_page058), [89](#_page089), [236](#_page236), [240](#_page240), [247](#_page247)

Эйхенбаум Борис Михайлович (1886 – 1959), литературовед [4](#_page004), [181](#_page181)

Элиров (Векштейн) Эдуард Иванович, балетмейстер [258](#_page258)

Эльслер Фанни (Франциска) (1810 – 1884), австрийская танцовщица [37](#_page037)

Энгельс Фридрих (1820 – 1895) [14](#_page014), [132](#_page132), [154](#_page154), [255](#_page255)

Эрдман Николай Робертович (1902 – 1970), драматург [48](#_page048), [240](#_page240), [247](#_page247)

Эренбург Илья Григорьевич (1891 – 1967), писатель [238](#_page238)

Эсхил (525 – 456 до н. э.), древнегреческий драматург [172](#_page172)

Эткинд Марк Григорьевич (1925 – 1976), искусствовед [246](#_page246), [247](#_page247)

Юрьев Юрий Михайлович (1872 – 1948), актер [71](#_page071), [121](#_page121), [127](#_page127), [186](#_page186), [187](#_page187)

Юткевич Сергей Иосифович (1904 – 1986), режиссер, художник [243](#_page243), [250](#_page250)

Якулов Георгий Богданович (1884 – 1928), художник [237](#_page237), [244](#_page244)

Якунина Елизавета Петровна (1892 – 1964), художник [242](#_page242)

Янковский Моисей Осипович (1898 – 1972), театровед [249](#_page249)

Яновиц Ганс, немецкий киносценарист [250](#_page250)

Яновский Евгений Григорьевич (1889 – 1950), драматург [250](#_page250), [251](#_page251)

Янцат Валентин Иванович (1905 – 1967), актер [258](#_page258)

Яхонтов Владимир Николаевич (1899 – 1945), актер [61](#_page061), [62](#_page062), [243](#_page243)

# **{****235}** Примечания

А. А. Гвоздев опубликовал около пятисот рецензий, разбросанных по страницам периодической печати 1920 – 1930‑х годов. Настоящий сборник включает лишь часть его критического наследия — избранные статьи о советском драматическом и музыкальном театре. (С основной библиографией произведений А. А. Гвоздева, составленной В. А. Павловой, читатель может ознакомиться в книге: Театр и драматургия. Л., 1959, с. 379 – 404).

При подготовке к настоящей публикации журнальных и газетных статей Гвоздева 1920 – 1930‑х годов была проведена их текстологическая обработка: названия даются без использованных автором сокращений, унифицировано оформление текстов, убраны многочисленные шрифтовые (курсив, разрядка) выделения отдельных фраз и слов.

1. См.: *Мокульский С. С*. А. А. Гвоздев — историк зарубежного театра. — В кн.: Театр и драматургия. Л., 1959. [↑](#footnote-ref-2)
2. О деятельности А. А. Гвоздева в Институте истории искусств см.: *Альтшуллер А*. Становление науки о театре. — В кн.: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. Л., 1971. [↑](#footnote-ref-3)
3. См.: Старинный спектакль в России. Л., 1928. [↑](#footnote-ref-4)
4. Издан вместе с «Античным театром» А. И. Пиотровского под общим названием «История западноевропейского театра» в 1931 г. [↑](#footnote-ref-5)
5. См.: О театре. Л., 1926, с. 9. [↑](#footnote-ref-6)
6. Там же, с. 33. [↑](#footnote-ref-7)
7. *Мокульский С. С*. А. А. Гвоздев — историк зарубежного театра. — В кн. Театр и драматургия, с. 358. [↑](#footnote-ref-8)
8. *Гвоздев А*. На пути к новому балету («Пульчинелла» в Академическом балете). — Красная газета, веч. вып., 1926, 17 мая. [↑](#footnote-ref-9)
9. Печ. по тексту журнала: Жизнь искусства, 1924, № 1, с. 30 – 31.

   Публикуемая статья — первое обращение А. А. Гвоздева к теме «Художник в театре», одной из постоянных в его деятельности критика. Проблемными выступлениями на эту тему он открывает существенный раздел советского театроведения, сразу же указывая на стержневую связь работы художника с той или иной театральной концепцией. Гвоздев-критик опирается здесь на поддержку Гвоздева-историка — на свое изучение старинной театральной гравюры и т. п. В 1931 г. выходит книга А. А. Гвоздева «Художник в театре», обобщающая его мысли о молодой советской сценографии. [↑](#endnote-ref-2)
10. Свое намерение подобным же образом раскрыть «эволюцию драматургии» критик не осуществил. Изложенные в настоящей публикации мысли развиваются во многих трудах критика в этот период. Так, уже в названии статьи «Декорация или установка» (Жизнь искусства, 1924, № 19, с. 9 – 10) автор предлагает универсальный ключ к оценке современных театральных явлений. Ригоризм, категорическое «или — или» критика, укорененные в эпохе, сопрягаются в большинстве его работ 1920‑х гг. с проникновением в суть явления; художественный и идеологический моменты сплетены неразрывно. [↑](#endnote-ref-3)
11. Печ. по тексту журнала: Жизнь искусства, 1924, № 7, с. 6 – 8. [↑](#endnote-ref-4)
12. «Две недели, проведенные в московских театрах» А. А. Гвоздевым — середина января 1924 г. [↑](#endnote-ref-5)
13. Имеется в виду манифест Ф.‑Т. Маринетти «Новая мораль — мораль скорости», опубликованный в журнале «Современный Запад», 1923, № 3. [↑](#endnote-ref-6)
14. Автором оформления балета «Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова в Большом театре (премьера 16 дек. 1923 г.) был М. М. Сапегин. Л. А. Жуков являлся не только балетмейстером, но и автором либретто и исполнителем партии Князя. [↑](#endnote-ref-7)
15. «Лизистрата» (по мотивам Аристофана, переработка Д. П. Смолина) — оперетта Р. М. Глиэра в Музыкальной студии МХАТа. Реж. В. И. Немирович-Данченко, худ. И. М. Рабинович; премьера 16 июня 1923 г. Критик не принимал замысла спектакля в целом: в статье «Лифт и качели. (В московских театрах)» он негативно отзывается о «Лизистрате», «неизвестно зачем превращенной в вульгарную оперетку» (Лен. правда, 1924, 10 февр.). [↑](#endnote-ref-8)
16. «Озеро Люль» А. М. Файко — последняя работа В. Э. Мейерхольда в Театре Революции. Худ. В. А. Шестаков. Премьера 7 нояб. 1923 г. [↑](#endnote-ref-9)
17. «Человек, который был Четвергом» (инсценировка С. Д. Кржижановского по Г.‑К. Честертону, премьера 6 дек. 1923 г.) — постановка А. Я. Таирова. {236} Худ. А. А. Веснин (известный своим кубофутуристическим оформлением «Благовещения» П. Клоделя и «Федры» Ж. Расина в Камерном театре).

    Как писал режиссер в предуведомлении к ленинградским гастролям Камерного театра, «в этой постановке театр подходит к современному городу и творчески воплощает его в точно геометрических формах» (Жизнь искусства, 1924, № 18, с. 19). [↑](#endnote-ref-10)
18. «Слышишь, Москва?! — Слышу!» С. М. Третьякова — спектакль «агитгиньоль», поставленный С. М. Эйзенштейном в Первом рабочем театре Пролеткульта 7 нояб. 1923 г. [↑](#endnote-ref-11)
19. А. А. Гвоздев видел «Лес» в Театре имени Вс. Мейерхольда на премьере, 19 янв. 1924 г. «Вещественное оформление» было выполнено В. Ф. Федоровым. Это второе обращение В. Э. Мейерхольда после революции к драматургии А. Н. Островского (премьера «Доходного места» в Театре Революции 15 мая 1923 г.). Обращение к Островскому в советский период у Мейерхольда связано с активным осмыслением места классики в революционной действительности. Мейерхольдовский «Лес» находился в сложном соотношении с лозунгом «Назад к Островскому», полемически выдвинутым наркомом просвещения А. В. Луначарским в статье «Об Александре Николаевиче Островском и по поводу него» (Известия ВЦИК, 1923, 11 и 12 апр.), где перед советскими театрами ставилась задача исторически и психологически объемного отражения характеров и драматических конфликтов. «Театр пролетариата не может не быть бытовым, литературным и этическим», — писал Луначарский.

    А. А. Гвоздев опубликовал также статью «“Лес”. Постановка Мейерхольда дает остросовременное истолкование Островского в плане народного театра» (Зрелища, 1924, № 24, с. 4 – 5) и отозвался рецензией на спектакль во время ленинградских гастролей театра (Красная газ., веч. вып., 1925. 24 авг.). [↑](#endnote-ref-12)
20. «Гадибук» С. Ан-ского — постановка Е. В. Вахтангова в еврейском театре-студии «Габима» (премьера 31 янв. 1922 г.). В финале статьи «Лифт и качели…» сделан вывод о подлинности народного духа в «Гадибуке» как о высоком достижении современной сцены. [↑](#endnote-ref-13)
21. Печ. по тексту журнала: Жизнь искусства, 1924, № 10, с. 9 – 10.

    Творчеству немецких экспрессионистов посвящены многие статьи А. А. Гвоздева — например, три статьи под общим названием «Драматическая поэзия Молодой Германии», помещенные в его сборнике «Из истории театра и драмы» (1923 г.), и др. [↑](#endnote-ref-14)
22. Премьера «Газа» Г. Кайзера в Большом драматическом театре состоялась 5 нояб. 1922 г. Реж. К. П. Хохлов, худ. Ю. П. Анненков. В статье «“Газ” Георга Кайзера на русской сцене» из цикла «Драматическая поэзия Молодой Германии» критик обрисовывает конфликт, возникающий между русской советской сценой и немецкой экспрессионистской пьесой: «Ритм зацепляет одно звено свое за другое как машина. <…> Люди упрощены, вставлены в точное пространство, и их четкие геометрические формы, мышление понятиями, точно очерченными, — все это создает своеобразное впечатление кубизма в драме. <…> Мы не привычны к столь абстрактной игре понятиями. <…> Вот здесь и коренится причина неуспеха “Газа”». И далее критик делал вывод: «У нас иначе складывается жизнь и определяется она иными нравственными нормами. К ним-то и следует более чутко прислушиваться и улавливать те героические ноты, которые звучат вокруг нас, в нашей русской действительности» (Из истории театра и драмы. Пг., 1923, с. 101 – 102). [↑](#endnote-ref-15)
23. «Эуген Несчастный» Э. Толлера в Академическом театре драмы поставлен С. Э. Радловым 15 дек. 1923 г. Худ. В. В. Дмитриев. Спектакль шел в помещении Малого оперного театра. [↑](#endnote-ref-16)
24. {237} «С утра до полуночи» Г. Кайзера — реж. В. Н. Соловьев, худ. Р. М. Добужинский, В. Н. Аникеева. Премьера 17 февр. 1924 г. В Молодом театре при Доме просвещения им. Н. А. Некрасова на ул. Тамбовской (1923 – 1924) были поставлены также экспрессионистские спектакли по пьесам Э. Толлера «Разрушители машин» (под рук. В. Н. Соловьева) и «Освобожденный Вотан» (реж. Ю. С. Лавров). [↑](#endnote-ref-17)
25. Печ. по тексту журнала: Жизнь искусства, 1924, № 19, с. 6. [↑](#endnote-ref-18)
26. А. Н. Бенуа оформил в Большом драматическом театре две шекспировские комедии: «Венецианский купец» (реж. А. Н. Бенуа, 1920 г.), «Двенадцатая ночь» (реж. Н. В. Петров, 1921 г.); в б. Александринском театре шло «Усмирение строптивой» в постановке И. А. Стравинской и П. И. Гнедича (худ. М. П. Бобышов и Ю. В. Корвин-Круковский, 1919 г.). [↑](#endnote-ref-19)
27. «Как вам это понравится» *(англ.)*. [↑](#footnote-ref-10)
28. «Разбойники» Ф. Шиллера — реж. Б. М. Сушкевич, худ. М. В. Добужинский. Премьера 12 сент. 1919 г. «Рюи Блаз» В. Гюго — реж. Н. В. Петров, худ. В. А. Щуко, премьера 15 окт. 1921 г. [↑](#endnote-ref-20)
29. Премьера мольеровского спектакля «Смехотворные прелестницы» и «Лекарь поневоле» состоялась 26 нояб. 1921 г. Реж. и худ. А. Н. Бенуа. [↑](#endnote-ref-21)
30. За два дня до постановки «Газа» В. Газенклевера в Большом драматическом театре (см. примеч. 1 к предыдущей статье [В электронной версии — [14](#_Tosh0000153)]) состоялась премьера «Разрушителей машин» Э. Толлера в Театре Революции (3 нояб. 1922 г.; реж. П. П. Репнин, худ. В. П. Комарденков). [↑](#endnote-ref-22)
31. «Ужин шуток» С. Бенелли в Большом драматическом театре поставлен К. П. Хохловым. Худ. В. В. Лебедев. Премьера 15 февр. 1923 г. [↑](#endnote-ref-23)
32. «белое и черное» *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-11)
33. Премьера «Обращения капитана Брассбаунда» Б. Шоу состоялась 20 дек. 1923 г. Реж. В. Н. Соловьев и К. П. Хохлов, худ. В. М. Ходасевич. [↑](#endnote-ref-24)
34. Печ. по тексту журнала: Жизнь искусства, 1924, № 20, с. 8 – 9. [↑](#endnote-ref-25)
35. Камерный театр гастролировал в Ленинграде с 27 апр. по 30 мая 1924 г. Это вторые ленинградские гастроли театра (первые в 1919 г.). [↑](#endnote-ref-26)
36. Оперетта Ш. Лекока «Жирофле-Жирофля» была поставлена в Камерном театре «в плане музыкальной эксцентриады» 3 окт. 1922 г. Текст переработан Арго (А. М. Гольденбергом) и Н. А. Адуевым. Реж. А. Я. Таиров, худ. Г. Б. Якулов.

    А. Я. Таиров поставил «Федру» Ж. Расина в новом пер. В. Я. Брюсова. Премьера 8 февр. 1922 г. Худ. А. А. Веснин.

    Премьера спектакля «Адриенна Лекуврер» Э. Скриба и Э. Легуве 25 нояб. 1919 г. Реж. А. Я. Таиров, худ. Б. А. Фердинандов.

    Премьера «Грозы» А. Н. Островского состоялась 18 марта 1924 г. Реж. А. Я. Таиров, худ. В. А. и Г. А. Стенберги. [↑](#endnote-ref-27)
37. К постановкам Мейерхольда в Александринском и Мариинском театрах 1910 – 1917 гг. критик обращался специально в статьях, помещенных в наст. сборнике. Неоднократно писал он и о стилизаторских опытах М. Рейнхардта. Упоминая Н. Н. Евреинова, А. А. Гвоздев имеет в виду его идеи о «театре для себя», «театре, как таковом», о чистой субстанции «театральности», сказавшиеся, в частности, в самодовлеющем традиционализме спектаклей Старинного театра в Петербурге (сезоны 1907/08 и 1911/12 гг.). Критик вспоминает Г. Крэга с его символистскими, отвлеченными театральными концепциями, воплощенными в постановке «Гамлета» (МХТ, 1911 г.). См. в кн.: *Бачелис Т. И*. Шекспир и Крэг. М., 1983. [↑](#endnote-ref-28)
38. Печ. по тексту журнала: Жизнь искусства, 1924, № 22, с. 8 – 9. [↑](#endnote-ref-29)
39. Премьера «Великодушного рогоносца» Ф. Кроммелинка в Театре актера состоялась 25 апр. 1922 г. Премьера была посвящена Мольеру. Сценический {238} станок Л. С. Поповой для «Великодушного рогоносца» положил начало театральному конструктивизму. Критик откликнулся этой и следующими публикуемыми в наст. сборнике двумя статьями на ленинградские гастроли Театра имени Вс. Мейерхольда, продолжавшиеся с 16 мая по 22 июня 1924 г. [↑](#endnote-ref-30)
40. А. А. Гвоздев недооценивал пьесу Ф. Кроммелинка, зачисляя драматурга в разряд поставщиков «альковной» драматургии. В современных исследованиях творчество бельгийского драматурга, и в частности пьеса-фарс «Великодушный рогоносец», возводится к совсем иной, заслуживающей уважения жанровой традиции (см. в кн.: *Шкунаева И. Д*. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. М., 1973). В. Э. Мейерхольд раскрыл трагическую суть этой пьесы-фарса. [↑](#endnote-ref-31)
41. «Мое дитя» *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-12)
42. Роль Эстрюго исполнял В. Ф. Зайчиков. [↑](#endnote-ref-32)
43. Печ. по тексту журнала: Жизнь искусства, 1924, № 26, с. 7 – 87. [↑](#endnote-ref-33)
44. Премьера «Д. Е.» («Даешь Европу», агитскетч М. Г. Подгаецкого по романам «Трест Д. Е.» И. Г. Эренбурга и «Туннель» Б. Келлермана и произведениям П. Ампа и Э. Синклера) состоялась 15 июня 1924 г. во время гастролей театра в Ленинграде. Реж. В. Э. Мейерхольд, худ. И. Ю. Шлепянов. [↑](#endnote-ref-34)
45. Об упомянутых спектаклях московских театров см. в статье [«Театральная Москва»](#_Toc134087056) в наст. сборнике. «Бунт машин» А. Н. Толстого (по К. Чапека «R. U. R.») в Большом драматическом театре — реж. К. П. Хохлов, худ. Ю. П. Анненков. Премьера 14 апр. 1924 г. А. А. Гвоздев рецензировал спектакль в Лен. правде, 1924, 16 апр. [↑](#endnote-ref-35)
46. Справедливость настойчивой мысли критика о необходимости театрально-архитектурных реформ была доказана в последующие десятилетия поисками в области театральной архитектуры.

    А. А. Гвоздев не раз сочувственно упоминал разработанный (и не осуществленный) немецким режиссером Э. Пискатором совместно с архитектором В. Гропиусом проект «универсального» театрального здания. Начиная с 1931 г. В. Э. Мейерхольд пытался воплотить принципиально новую архитектурную идею театра, но его поиски в этом направлении не получили завершения. [↑](#endnote-ref-36)
47. «Укрощение строптивой» критик видел во время ленинградских гастролей Первой студии МХАТа, продолжавшихся с 7 мая по 16 июня 1924 г. Премьера 9 апр. 1923 г. Реж. В. С. Смышляев и А. И. Чебан, худ. В. А. Матрунин. О «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока в Камерном театре см. в статье [«О преодолении эстетизма»](#_Toc134087059) в наст. сборнике. [↑](#endnote-ref-37)
48. В. Э. Мейерхольд уточнял композицию эпизодов во второй и третьей частях «Д. Е.» уже после премьеры. [↑](#endnote-ref-38)
49. Печ. по тексту журнала: Жизнь искусства, 1924, № 27, с. 8 – 9.

    Настоящая статья, одна из наиболее известных в критическом наследии А. А. Гвоздева, как и [«Этика нового театра»](#_Toc134087060) (см. выше), является блестящим доказательством его чуткости к содержательной стороне режиссерских открытий революционного театра. С самого начала театрально-критической деятельности А. А. Гвоздев ратовал за необходимые поиски формы, неотделимые от становления нового содержания. Так, в полемике с Ю. П. Анненковым критик утверждал в 1922 г.: «Рожденное в величайших муках нашей революционной эпохи новое духовное содержание нагрянет с внезапной силой и потребует властно своего места в театре. Не окажется ли тогда “чистый театр”, конструируемый ныне с таким увлечением, в беспомощном положении ребенка, в игрушечный домик которого должны войти всамделишные, {239} настоящие люди?» (Из истории театра и драмы, с. 100). А. А. Гвоздев одним из первых с особенной четкостью выразил исторический смысл новаторства Мейерхольда в области актерской техники. [↑](#endnote-ref-39)
50. См. примеч. 4 к предыдущей статье [В электронной версии — [36](#_Tosh0000154)]. [↑](#endnote-ref-40)
51. Диспут о «Великодушном рогоносце» состоялся в Москве 15 мая 1922 г. На формуле «Иль‑зай» настаивал С. М. Третьяков. [↑](#endnote-ref-41)
52. «Унанимисты» — представители литературного течения во Франции (прибл. с 1905 по 1918 г.), возглавлявшегося Ж. Роменом. Писатели (Ж. Ромен, Ш. Вильдрак и др.) противопоставляли символизму простоту стиля, лирическую непосредственность и конкретность, проповедовали «единодушие» человеческих коллективов, слияние человека с природой. Unanimus — единодушный *(лат.)*. Жюль Ромен в 1920‑е гг. стал популярным в России прозаиком и драматургом (см., в частности, примеч. 3 к статье «Н. П. Акимов» [В электронной веерсии — [123](#_Tosh0000155)]). [↑](#endnote-ref-42)
53. Печ. по тексту журнала: Жизнь искусства, 1925, № 7, с. 13 – 14; № 8, с. 12 – 13.

    Продолжение статьи было опубликовано под названием «“Учитель Бубус” в театре Мейерхольда». [↑](#endnote-ref-43)
54. Премьера «Учителя Бубуса» А. М. Файко в Театре имени Вс. Мейерхольда состоялась 29 янв. 1925 г. Реж. В. Э. Мейерхольд, худ. И. Ю. Шлепянов.

    В письме к А. А. Гвоздеву от 11 февр. 1925 г. Мейерхольд писал: «Становление нового театра нами самими ведь должно быть укрепляемо (под перекрестным огнем врагов), нами — в болото (Московский театральный фронт) заброшенными мейерхольдовцами, и вами — ленинградской группой историков и критиков. <…> Прошу Вас со всей серьезностью отнестись к моему заявлению: наши молодые актеры работают без всякой помощи со стороны критики. <…> Одному Вам поверят мои молодые товарищи. Говорю это, зная их отношение к Вашим трудам» *(Мейерхольд В. Э*. Переписка. М., 1976, с. 243 – 244). А. А. Гвоздев, как видно из публикуемых статей, глубоко заинтересовался работой мейерхольдовских актеров, вскрывал новаторские принципы их игры в «Бубусе». Кроме публикуемой в настоящем сборнике, А. А. Гвоздев написал еще цикл из трех статей, посвященный этой постановке («Агиткомедия на музыке», «Звучащая декорация», «Актер-трибун» — Красная газ., веч. вып., 1925, 3, 5, 7 февр.), а также несколько раз выступал устно: 3 февр. 1925 г. на обсуждении в Государственной Академии художественных наук, 9 февр. 1925 г. прочел лекцию о «Бубусе» в Институте истории искусств в Ленинграде; на состоявшемся в Театре имени Вс. Мейерхольда 23 марта 1925 г. диспуте об этой постановке критик сделал основной доклад (в диспуте участвовали А. В. Луначарский, П. А. Марков, В. Э. Мейерхольд и др.). [↑](#endnote-ref-44)
55. «Земля дыбом» С. М. Третьякова по пьесе М. Мартине «Ночь» — агитспектакль, поставленный В. Э. Мейерхольдом 4 марта 1923 г. в оформлении Л. С. Поповой. [↑](#endnote-ref-45)
56. О «вредной утонченности погибающего в своем разложении класса» см.: «“Учитель Бубус”. Три акта Алексея Файко». Программа Театра имени Вс. Мейерхольда, 1925, с. 11. [↑](#endnote-ref-46)
57. в сторону *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-13)
58. Тяготение спектаклей Мейерхольда к «симфоническому построению» А. А. Гвоздев уловил раньше и толковал шире многих, переводя это понятие в чисто театральный план. «Мейерхольд проложил пути к симфонической структуре театра», — писал он в дискуссионной статье «Актер — режиссер — драматург» (Жизнь искусства, 1926, № 26, с. 11). [↑](#endnote-ref-47)
59. Проблемы самодеятельного театра, пути его самоопределения, остро дискутировавшиеся в 1920‑е годы, серьезно занимали А. А. Гвоздева. Критик выступал со статьями, посвященными самодеятельному театру, участвовал {240} в жюри смотров самодеятельных драматических коллективов. Как видно из публикуемой статьи, А. А. Гвоздев и в этом случае склонен был рассматривать самодеятельный театр в широких связях с общим театральным процессом. [↑](#endnote-ref-48)
60. «Девственный лес» Э. Толлера («Освобожденный Вотан») в Большом драматическом театре был поставлен 15 нояб. 1924 г. К. П. Хохловым. Худ. Н. П. Акимов. У А. А. Гвоздева имеется рецензия на этот спектакль (Жизнь искусства, 1924, № 48, с. 7).

    «Учитель Бубус» А. М. Файко в Большом драматическом театре был поставлен 23 янв. 1925 г. К. П. Хохловым. Худ. Н. П. Акимов. [↑](#endnote-ref-49)
61. В журнальной публикации опечатка: «акт-комедия на музыке». Л. О. Арнштам, находясь на сцене, сопровождал действие музыкой Ф. Шопена и Ф. Листа, кроме того, в спектакле играл джаз. [↑](#endnote-ref-50)
62. Московской критикой мейерхольдовский «Учитель Бубус» был, действительно, «провален». В рецензиях Х. Н. Херсонского, В. И. Блюма, М. Б. Загорского и др. упор делался на то, что спектакль с его подчеркнуто замедленными ритмами не может быть доступен массовой аудитории. [↑](#endnote-ref-51)
63. Печ. по тексту журнала: Жизнь искусства, 1925, № 9, с. 16. [↑](#endnote-ref-52)
64. Клоуны Жорж и Киро, выступления которых послужили толчком к рассуждениям критика, — комики-эквилибристы, участвовавшие в программе ленинградского цирка в сезоне 1924/25 г. Статья Гвоздева, напечатанная под рубрикой «Трибуна дискуссии», носит следы его увлеченности идеей «чистого» театрального профессионализма, вплоть до прямой идентификации театра и цирка. В 1925 г. критик многократно обращался к теме цирка. Несколько позже, в статье «Десять лет Госцирка», он писал: «… именно цирк оказал такое большое влияние на наш новый театр, помогая последнему вырабатывать новую технику актера и новые приемы динамического оформления спектакля. Влияние это ведь ярко сказалось на работах Мейерхольда, Эйзенштейна, Радлова и др.» (Жизнь искусства, 1928, № 9, с. 3 – 4). [↑](#endnote-ref-53)
65. Печ. по тексту журнала: Жизнь искусства, 1925, № 15, с. 6 – 7. [↑](#endnote-ref-54)
66. Речь идет об исполнении М. И. Бабановой роли Риты Керн в постановке Театра Революции «Воздушный пирог» Б. С. Ромашова. Реж. А. Л. Грипич, худ. В. А. Шестаков. Премьера 19 февр. 1925 г. [↑](#endnote-ref-55)
67. Печ. по тексту журнала: Жизнь искусства, 1925, № 35, с. 10 – 11. [↑](#endnote-ref-56)
68. Премьера «Мандата» Н. Р. Эрдмана в Театре имени Вс. Мейерхольда состоялась 20 апр. 1925 г. Реж. В. Э. Мейерхольд, вещественное оформление И. Ю. Шлепянова. Спектакль был единодушно поддержан критикой.

    А. А. Гвоздев также выступил с рецензией на «Мандат» в двух номерах «Красной газеты»: «Мандат» (Красная газ., веч. вып., 1925, 24 апр.), «Трагедия бывших людей» (там же, 26 апр.). См. также след. примеч. [↑](#endnote-ref-57)
69. Речь идет о представлении «Мандата», показанном 22 авг. 1925 г. в Большом зале Ленинградской Консерватории во время гастролей Театра имени Вс. Мейерхольда, проходивших с 22 авг. по 27 сент. 1925 г. Критик откликнулся на гастрольный спектакль статьей «“Мандат” в Театре имени Мейерхольда». — Красная газ., веч. вып., 1925, 24 авг. [↑](#endnote-ref-58)
70. Здесь имеется в виду постановка «Мандата» в Ленинградском академическом театре драмы. Реж. В. Р. Раппапорт, худ. Н. П. Акимов. Премьера {241} 2 окт. 1925 г. Критик был на генеральной репетиции спектакля 31 мая 1925 г., на которую откликнулся статьей «“Мандат”. Генеральная репетиция в Академическом театре драмы». — Красная газ., 1925, 1 июня. Спектакль шел на сцене Ленинградского академического Малого оперного театра. [↑](#endnote-ref-59)
71. Печ. по тексту: Красная газ., веч. вып., 1926, 21 авг.

    Гастроли Госет в Ленинграде продолжались с 19 авг. по 12 сент. 1926 г. А. А. Гвоздев отозвался рецензиями на все привезенные спектакли, кроме одного: в рецензии на «137 детских домов» А. Вевюрко критик с сожалением пишет о том, что отъезд помешает ему «оценить самую крупную работу театра — “Ночь на старом рынке” И. Л. Переца». [↑](#endnote-ref-60)
72. Премьера «Колдуньи» («Еврейской игры по Гольдфадену») состоялась 2 дек. 1922 г. Реж. А. М. Грановский, худ. И. М. Рабинович. [↑](#endnote-ref-61)
73. Пьеса была написана в 1879 г. [↑](#endnote-ref-62)
74. В спектакле, о котором идет речь, роль Колдуньи исполнял Я. Д. Гертнер (на премьере — В. Л. Зускин), Миреле — Л. М. Розина. [↑](#endnote-ref-63)
75. Печ. по тексту: Красная газ., веч. вып., 1926, 23 авг. [↑](#endnote-ref-64)
76. «200 000» («Главный выигрыш») по комедии Шолом-Алейхема (обработка И. М. Добрушина) — спектакль, входивший в гастрольную афишу Госет. Рецензию А. А. Гвоздева см.: Красная газ., веч. вып., 1926, 20 авг. [↑](#endnote-ref-65)
77. Премьера «Трех еврейских изюминок» И. М. Добрушина и Н. Е. Ойслендера состоялась 29 марта 1924 г. Реж. А. М. Грановский, худ. И. Б. Рабичев и А. Ф. Степанов. [↑](#endnote-ref-66)
78. Полемические издержки в оценке Камерного театра преодолевались в более поздних критических выступлениях А. А. Гвоздева. [↑](#endnote-ref-67)
79. «Десятая заповедь» — опера-памфлет по А. Гольдфадену (обработка текста И. М. Добрушина, комп. Л. М. Пульвер) — поставлена 17 янв. 1926 г. Реж. А. М. Грановский, худ. Н. И. Альтман. [↑](#endnote-ref-68)
80. ревю *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-14)
81. Печ. по тексту журнала: Жизнь искусства, 1926, № 52, с. 2 – 5. [↑](#endnote-ref-69)
82. Критик упоминает работы А. Я. Головина в спектаклях, поставленных В. Э. Мейерхольдом. «Орфей и Эвридика» Х.‑В. Глюка была показана 21 дек. 1911 г. в Мариинском театре. Премьера «Дон Жуана» Ж.‑Б. Мольера состоялась 9 нояб. 1910 г., «Маскарада» М. Ю. Лермонтова — 25 февр. 1917 г. Эти спектакли, шедшие в Александринском театре, были насыщены сценическими реминисценциями прошедших театральных эпох. Общие усилия режиссера и художника привели к наиболее полному воплощению формулы «театрального традиционализма» — при художественной убедительности современного звучания этих спектаклей. [↑](#endnote-ref-70)
83. «Увраж» *(фр.)* — альбом гравюр. Здесь имеется в виду оформление А. Н. Бенуа шекспировских и мольеровского спектаклей в Большом драматическом театре (см. примеч. 1 и 3 к статье «Театр художника-живописца» [В электронной версии — [18](#_Tosh0000156) и [20](#_Tosh0000157)]), а также постановок Художественного театра «Брак поневоле» и «Мнимый больной» (1913 г.). [↑](#endnote-ref-71)
84. См. примеч. 6 к статье «Театр художника-живописца» [В электронной версии — [23](#_Tosh0000158)]. Премьера «Виндзорских проказниц» Шекспира в постановке С. Э. Радлова в Театре Народной комедии состоялась 12 нояб. 1920 г. Работа В. М. Ходасевич в этом театре с его элементами цирка, повышенными требованиями к яркому, рельефному, действенному костюму определила ее творческое лицо, художница стала большим мастером театрального костюма. [↑](#endnote-ref-72)
85. {242} «Блоха» Е. И. Замятина по Н. С. Лескову шла с оформлением Б. М. Кустодиева в постановке Н. Ф. Монахова. Премьера 27 нояб. 1926 г. Ранее Б. М. Кустодиев оформил «Блоху» во МХАТе 2‑м (реж. А. Д. Дикий, премьера 11 февр. 1925 г.). [↑](#endnote-ref-73)
86. «Летучая мышь» — существовавший в Москве с 1908 г. до 1920 г. театр-кабаре. Возникнув как закрытое кабаре артистов МХТ, как интимный артистический кружок, «Летучая мышь» с 1912 г. становится популярным театром, репертуар которого состоял из пародий, художественных миниатюр, дивертисментов, шедших с блестящими «комментариями» его руководителя и конферансье Н. Ф. Балиева. А. А. Гвоздев, ссылаясь на опыт «Летучей мыши», имеет в виду тяготение к внешней затейливости, без внутреннего оправдания, свойственное ее поздним программам. К тому времени, когда писалась статья, «Летучая мышь» уже несколько лет выступала за границей. [↑](#endnote-ref-74)
87. Премьера «Похищения из сераля» В.‑А. Моцарта в Академическом Малом оперном театре состоялась 28 марта 1925 г. Реж. Н. Н. Евреинов (завершал работу над спектаклем В. Р. Раппапорт). На декорациях М. П. Бобышова, работавшего преимущественно в музыкальном театре, сказалось поверхностное влияние конструктивизма. [↑](#endnote-ref-75)
88. Для архитектора и театрального художника В. А. Щуко конструктивизм театральных работ в 1920 – 1930‑е гг. был органичным этапом творчества. Вместе с тем художнику в большой мере были присущи и мирискуснические тенденции (см. статью [«Доходное место»](#_Toc134087079) в наст. сборнике). [↑](#endnote-ref-76)
89. «Чанг Гай-танг» А. Клабунда (по драме Хоэй Ланки) — спектакль театра «Комедия». Премьера 15 янв. 1926 г. Реж. К. П. Хохлов, М. З. Левин. Декорации и бутафория М. З. Левина, костюмы Е. П. Якуниной. «Проделки Скапена» Ж.‑Б. Мольера были поставлены в Тюзе 20 мая 1924 г. Реж. А. А. Брянцев, худ. М. З. Левин. [↑](#endnote-ref-77)
90. Более подробную оценку критиком работы В. В. Дмитриева в спектакле «Эуген Несчастный» Э. Толлера см. в статье [«Экспрессионисты на русской сцене»](#_Toc134087057) в наст. сборнике. О «Пульчинелле» И. Ф. Стравинского (балетм. Ф. В. Лопухов, худ. В. В. Дмитриев) см. [одноименную рецензию А. А. Гвоздева](#_Toc134087114) в разделе «Советский музыкальный театр». [↑](#endnote-ref-78)
91. Более подробно о творческой эволюции молодого Н. П. Акимова см. в статье [«Н. П. Акимов»](#_Toc134087078) в наст. сборнике. Участие Н. П. Акимова в постановке «Конец Криворыльска» Б. С. Ромашова (реж. Н. В. Петров, премьера 2 дек. 1926 г.) способствовало успеху этой работы Академического театра драмы: «Новизна форм и сценической техники была под стать новизне драматического содержания» (см.: *Золотницкий Д. И*. Академические театры на путях Октября. Л., 1982, с. 186). [↑](#endnote-ref-79)
92. Печ. по тексту журнала: Жизнь искусства, 1927, № 1, с. 5 – 6. [↑](#endnote-ref-80)
93. Спектаклем «Фокстрот» по пьесе В. М. Андреева открылся Театр Дома Печати в Ленинграде, руководимый И. Г. Терентьевым. Реж. И. Г. Терентьев, муз. монтаж В. С. Кашницкого. Премьера 23 апр. 1926 г. Премьера «Пути-дороги» С. М. Крепуско в Первом рабочем театре Пролеткульта 7 окт. 1926 г. Реж. Н. Б. Лойтер, вещественное оформление В. В. Люце, муз. А. А. Голубенцева. Далее примеры в статье приводятся из этих спектаклей. [↑](#endnote-ref-81)
94. Высказываемые здесь идеи, отражающие реальный переломный этап театрального процесса, существенны для критика в данный период творческой деятельности. Образ «нового вина», вливаемого в «старые мехи», который в свое время использовал Мейерхольд в книге «О театре» (1912 г.), становится излюбленной метафорой критика — стойкого бойца «левого» театрального фронта, с горечью отмечавшего застойные явления в драматургии и в театре. Так, в октябре 1926 г. в дискуссионном режиссерском клубе Центрального дома работников искусств он выступил с докладом «В чем {243} кризис театра имени Мейерхольда?», где, отвечая на политические нападки на театр, заявлял: «Кадры актеров нового типа еще не подготовлены. <…> У нас нет драматургов-экспериментаторов, кризис театра вовсе не в отказе Мейерхольда от революционной тематики, а в протесте против вливания нового содержания в старые выветрившиеся формы» (Жизнь искусства, 1928, № 43, с. 4 – 5). К той же метафоре критик прибегал, говоря о необходимости поисков новых архитектурных форм театра (см. статью [«Еще о “Воццеке”»](#_Toc134087118) в наст. сборнике).

    Кризисные явления, справедливо усматриваемые критиком в текущем театральном процессе, отчасти наложили отпечаток и на деятельность самого А. А. Гвоздева. Приветствуя массовое празднество на Неве, поставленное Н. В. Петровым и С. Э. Радловым к десятилетию Октябрьской революции, критик готов был усмотреть в нем рецепт идеального театра. Нева кажется ему «сценой театра XX века, наконец-то вырвавшегося на волю из тесной сцены-коробки придворного оперного театра» *(Гвоздев А*. Массовое празднество на Неве. — Жизнь искусства, 1927, № 47, с. 5). [↑](#endnote-ref-82)
95. Печ. по тексту журнала: Жизнь искусства, 1927, № 12, с. 11. [↑](#endnote-ref-83)
96. В. Н. Яхонтов с режиссерами Е. В. Поповой и С. И. Владимирским в 1927 г. создал театр одного актера «Современник» (существовал до 1935 г.). «Петербург» (композиция по «Белым ночам» Ф. М. Достоевского, «Шинели» Н. В. Гоголя и «Медному всаднику» А. С. Пушкина) — первый спектакль этого театра. Статья написана в связи с гастролями В. Н. Яхонтова в Ленинграде. [↑](#endnote-ref-84)
97. «Искусство как прием» — так называлась известная статья В. Б. Шкловского (см.: *Шкловский В. Б*. О теории прозы. М., 1925). А. А. Гвоздев намеренно прибегает к терминологии современной ему «формальной школы» литературоведения. [↑](#endnote-ref-85)
98. В определенном смысле В. Н. Яхонтов прошел мейерхольдовскую школу. С 1924 по 1926 г. он был актером Театра имени Вс. Мейерхольда, играл роль барона Фейервари в «Учителе Бубусе». См.: *Крымова Н. А*. Владимир Яхонтов. М., 1978. [↑](#endnote-ref-86)
99. С композицией «Ленин» В. Н. Яхонтов впервые выступил в сент. 1925 г. в Ленинграде. [↑](#endnote-ref-87)
100. Печ. по тексту журнала: Жизнь искусства, 1927, № 16, с. 5.

     Под общим названием «“Ревизор” на Удельной» в журнале были напечатаны две отрицательные рецензии — М. Б. Загорского и А. А. Гвоздева — на спектакль И. Г. Терентьева. «Ревизор» был очередной постановкой руководимого Терентьевым Театра Дома Печати. Название критических материалов преследует сатирическую цель, указывая местоположение известной психиатрической больницы. [↑](#endnote-ref-88)
101. Премьера «Ревизора» состоялась 24 марта 1927 г. Спектакль оформляла «Мастерская аналитического искусства» — группа художников школы П. Н. Филонова. Авангардистская трактовка Гоголя встретила протест; однако спектакль остался самобытным эпизодом в истории советского театра. В 1929 г. П. А. Марков констатировал, что Терентьев показал «ряд смелых разрешений в “Наталье Тарповой” и “Ревизоре”» (см.: *Марков П. А*. О театре. В 4‑х т. М., 1976, т. 3, с. 551). Об этом спектакле см. также: *Левитин М. З*. Чужой спектакль. М., 1982; *Юткевич С. И*. Прошение на имя Мельпомены. — Театр, 1984, № 12, с. 140 – 141. [↑](#endnote-ref-89)
102. См. статью [«Классики наизнанку»](#_Toc134087074) в наст. сборнике. [↑](#endnote-ref-90)
103. {244} Печ. по тексту журнала: Жизнь искусства, 1927, № 19, с. 10 – 11. [↑](#endnote-ref-91)
104. Оперетта Ш. Лекока «День и ночь» поставлена А. Я. Таировым 18 дек. 1926 г. Текст В. З. Масса, худ. В. А. и Г. А. Стенберги, балетм. Н. А. Глан. А. А. Гвоздев откликается на спектакль, увиденный им во время ленинградских гастролей театра. Партию Манолы в спектакле исполняла Е. Н. Толубеева, партию Консуэлы — Н. Г. Ефрон. [↑](#endnote-ref-92)
105. Премьера спектакля «Любовь под вязами» состоялась 11 нояб. 1926 г. Реж. А. Я. Таиров, худ. В. А. и Г. А. Стенберги. Танцы из этого спектакля А. А. Гвоздев приводит как пример в статье [«О реформе балета»](#_Toc134087119) (см. в наст. сборнике). [↑](#endnote-ref-93)
106. Термин «конкретный реализм» был выдвинут А. Я. Таировым в 1926 г. как программный для театра, в период репетиций пьесы «Любовь под вязами». Сам термин А. А. Гвоздева не удовлетворял своей «неотчетливостью» (см. статью [«Пути развития Камерного театра»](#_Toc134087075) в наст. сборнике), но линию театра на художественно концентрированный историзм и жизненную наполненность он искренно приветствовал. [↑](#endnote-ref-94)
107. Печ. по тексту газеты: Правда, 1927, № 120, с. 7. [↑](#endnote-ref-95)
108. Премьера спектакля «Сэр Джон Фальстаф» в Большом драматическом театре (композиция А. И. Пиотровского и Н. Н. Никитина по пьесам У. Шекспира «Генрих IV» и «Виндзорские проказницы») состоялась 30 марта 1927 г. Реж. П. К. Вейсбрем и И. М. Кролль, худ. Н. П. Акимов. А. А. Гвоздев выступил с рецензией на премьеру: *Гвоздев А. «*“Сэр Джон Фальстаф” (Большой драматический театр)». — Красная газ., веч. вып., 1927, 1 апр. [↑](#endnote-ref-96)
109. См. статью [«“Ревизор” на Удельной»](#_Toc134087072) в наст. сборнике. [↑](#endnote-ref-97)
110. Печ. по тексту журнала: Жизнь искусства, 1927, № 23, с. 18. [↑](#endnote-ref-98)
111. Камерный театр гастролировал в Ленинграде с 3 по 20 мая 1927 г. в помещении Большого драматического театра. В программу гастролей входили «Любовь под вязами» и «Косматая обезьяна» Ю. О’Нила, «День и ночь» и «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока, «Адриенна Лекуврер» Э. Скриба и «Розита» А. П. Глобы. [↑](#endnote-ref-99)
112. «Розиту» А. П. Глобы (реж. А. Я. Таиров, худ. Г. Б. Якулов, премьера 25 марта 1926 г.) критик рецензировал. См.: *Гвоздев А*. «“Розита” (Московский Камерный театр)». — Красная газ., веч. вып., 1926, 7 апр. [↑](#endnote-ref-100)
113. А. А. Гвоздев имеет в виду программные выступления А. Я. Таирова, состоявшиеся в Ленинграде в апр. 1927 г. и предварявшие гастроли театра. См.: На докладе А. Я. Таирова. — Лен. правда, 1927, 6 апр.; К конкретному реализму. — Красная газ., веч. вып., 1927, 4 апр. [↑](#endnote-ref-101)
114. Печ. по тексту журнала: Жизнь искусства, 1927, № 26, с. 3. [↑](#endnote-ref-102)
115. Дискуссию о «провинциализме» ленинградской театральной жизни начал А. И. Пиотровский докладом «Театральная Чухлома в Ленинграде» на собрании Московского общества драматических писателей и композиторов 30 нояб. 1926 г. В комментариях к сборнику «Адриан Пиотровский. Театр. Кино. Жизнь» (Л., 1969, с. 445) указывается на односторонность его оценки состояния ленинградского сценического искусства. [↑](#endnote-ref-103)
116. Имеется в виду Совещание по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП (б), проходившее с 9 по 13 мая 1927 г. Подготовка к Совещанию «на местах» и его работа широко освещались в печати.

     ЛГСПС — Ленинградский городской совет профессиональных союзов. [↑](#endnote-ref-104)
117. {245} «Театральный Октябрь» — программа «революционизации», немедленной политической актуализации советского театра, провозглашенная В. Э. Мейерхольдом, заведовавшим ТЕО Наркомпроса (1920 – 1921 гг.). Признавая за сценическим искусством силу орудия революционной борьбы, лидеры движения были склонны при этом принижать роль и значение старых театров: в программе «Театрального Октября» было, в частности, намеренно «взорвать» прежние театральные формы. [↑](#endnote-ref-105)
118. Действительно, такие остроактуальные современные пьесы, как «Виринея» Л. Н. Сейфуллиной и В. П. Правдухина (реж. Л. С. Вивьен, худ. Б. М. Кустодиев; премьера 16 окт. 1926 г.), «Конец Криворыльска» Б. С. Ромашова (реж. Н. В. Петров, худ. Н. П. Акимов; премьера 2 дек. 1926 г.), «Штиль» В. Н. Билль-Белоцерковского (реж. Н. В. Петров, худ. В. А. Щуко; премьера 16 апр. 1927 г.), были поставлены в Академическом театре драмы позже соответствующих премьер в студии имени Евг. Вахтангова, Театре Революции и Театре имени МГСПС. [↑](#endnote-ref-106)
119. Постановки спектаклей «Отелло» У. Шекспира, «Бархат и лохмотья» А. В. Луначарского и О. Штуккена и «Волки и овцы» А. Н. Островского (возобновление) состоялись в Академическом театре драмы соответственно 26 апр. 1927 г. (реж. С. Э. Радлов, худ. В. М. Ходасевич), 19 февр. 1927 г. (реж. К. П. Хохлов, худ. М. З. Левин) и 27 янв. 1927 г. (реж. Л. С. Вивьен, худ. Б. М. Кустодиев). [↑](#endnote-ref-107)
120. Премьера «Ода Набунаго» К. Окамото (пер. Н. И. Конрада) в Театре-студии при Академическом театре драмы состоялась 9 янв. 1927 г. (реж. С. Э. Радлов, худ. А. В. Рыков), «Ревизора» Н. В. Гоголя там же — 12 марта 1927 г. (реж. Н. В. Петров, худ. А. В. Рыков). А. А. Гвоздев рецензировал эти спектакли в «Жизни искусства» (1927, № 3, с. 11 – 12) и в «Красной газете» (веч. вып., 1927, 14 марта). [↑](#endnote-ref-108)
121. А. А. Гвоздев говорит о спектаклях Большого драматического театра «Настанет время» Р. Роллана (реж. П. К. Вейсбрем, худ. В. А. Щуко; премьера 23 окт. 1926 г.), «Женитьба Фигаро» П.‑О. Бомарше (реж. и худ. А. Н. Бенуа, премьера 20 окт. 1926 г.), «Блоха» Е. И. Замятина по Н. С. Лескову (реж. Н. Ф. Монахов, худ. Б. М. Кустодиев. 1927 г.). Премьера «Пурги» Д. А. Щеглова состоялась там же 18 февр. 1927 г. (реж. Б. М. Дмоховский, худ. Р. Р. Френц). О «Сэре Джоне Фальстафе» по У. Шекспиру см. примеч. 1 к статье «Классики наизнанку» [В электронной версии — [95](#_Tosh0000159)]. [↑](#endnote-ref-109)
122. Печ. по тексту книги: «Ревизор» в Театре имени Вс. Мейерхольда. Л., 1927, с. 18 – 44.

     А. А. Гвоздев был инициатором создания сборника о «Ревизоре» в постановке Мейерхольда, выпущенного Институтом истории искусств. Кроме статьи Гвоздева, в сборник вошли статьи А. Л. Слонимского, Я. А. Назаренко, В. Н. Соловьева, Э. И. Каплана. 24 янв. 1927 г. в Ленинграде состоялись доклад В. Э. Мейерхольда о «Ревизоре», показ двух эпизодов из спектакля и прения по докладу, в которых принял участие А. А. Гвоздев. В библиотеке института (ныне ЛГИТМиК имени Н. К. Черкасова) сохранился экземпляр сборника с его надписью: «Марии Ивановне Бабановой. На память о спектакле 24 января 27 г. в Ленинграде, когда ленинградские зрители восторженно приветствовали чудесную актрису-Бабанову. О подлинном драматическом даровании давно уже им сказал А. Гвоздев. 25.1.27». Как известно, роль Марьи Антоновны была последней ролью М. И. Бабановой в Театре имени Вс. Мейерхольда. Гвоздев оставался горячим поклонником таланта актрисы. См. публикацию его письма в кн.: *Туровская М. И*. Мария Бабанова. Легенда и биография. М., 1981.

     Помимо настоящей статьи, критик написал о мейерхольдовском «Ревизоре» в 1926 г. еще три статьи в «Красной газете» — отклик на репетицию спектакля 16 окт., на генеральную репетицию 10 дек. и на премьеру 14 дек. Кроме того, в «Жизни искусства» (1927, № 1, с. 9 – 10) была напечатана его статья «Музыкальная пантомима в “Ревизоре”», материал которой вошел в публикуемую работу. [↑](#endnote-ref-110)
123. {246} Премьера «Ревизора» в Театре имени Вс. Мейерхольда состоялась 9 дек. 1926 г. Сценический текст В. Э. Мейерхольда и М. М. Коренева, худ. В. Э. Мейерхольд, В. П. Киселев, комп. М. Ф. Гнесин. В спектакль были включены романсы А. Е. Варламова, М. И. Глинки, А. С. Гурилева, А. С. Даргомыжского. [↑](#endnote-ref-111)
124. С. А. Венгеров в этюде «Гоголь совершенно не знал реальной русской жизни» доказывал, что фактическое знакомство Гоголя с русской провинцией было минимальным (см.: *Венгеров С. А*. Собр. соч. СПб., 1913, т. 2, с. 117 – 142). [↑](#endnote-ref-112)
125. Об «убийстве гоголевского смеха» говорило большинство противников спектакля, не понявших или не принявших стремление режиссера «все дать трагикомедийно» (цит. по: *Рудницкий К. Л*. Режиссер Мейерхольд. М., 1969, с. 352). Демьян Бедный восклицал: «Смех, гоголевский смех убил ты наповал!» (Известия, 1926, 10 дек.). [↑](#endnote-ref-113)
126. Предостережения критика, адресованные деятелям современного театра, были актуальными и, как показало время, не беспочвенными. Однако, ратуя за возобновление массовых празднеств, Гвоздев не учитывал жесткой исторической обусловленности их недолгого бытования эпохой военного коммунизма. См. также примеч. 2 к статье «Реализм и достижения революционного театра» [В электроной версии — [81](#_Tosh0000160)]. [↑](#endnote-ref-114)
127. А. А. Гвоздев цитирует ст.: *Пельше Р. А*. Репертуар и драматургия. — Новый зритель, 1926, № 51, с. 3 – 4. [↑](#endnote-ref-115)
128. Говоря об обращении индивидуализированных персонажей Гоголя в «синтетический, коллективный хор, жуткий хор трагикомедии, обличающей старую Россию», критик отмечает здесь, в сущности, развитие одного из коренных принципов Мейерхольда, связанных со сменой в новой драме «центрального героя» «группой лиц», а также подтверждает верность режиссера «синтетическим, обобщающим принципам создания образа эпохи» (см.: *Громов П. Л*. Ранняя режиссура Мейерхольда. — У истоков режиссуры. Л., 1976, с. 150 – 154). [↑](#endnote-ref-116)
129. А. А. Гвоздев ссылается на статью А. В. Луначарского «Кратко о “Ревизоре”», появившуюся параллельно в «Красной газете» (веч. вып., 1926, 16 дек.) и в «Вечерней Москве» (1926, 17 дек). [↑](#endnote-ref-117)
130. Роберт-Дьявол — герой одноименной оперы Дж. Мейербера. В 6‑м явлении III действия «Ревизора» Хлестаков объявляет себя автором этой знаменитой оперы. [↑](#endnote-ref-118)
131. Теперь эта фраза выпущена в связи с сокращением целого ряда других реплик в целях экономии времени, дабы уложить спектакль в обычные четыре часа (от восьми до двенадцати вечера). Точно так же нарушена Цельность основного замысла эпизода «Единорог», от которого сохранилась только вторая часть, присоединенная к эпизоду «Исполнена нежнейшею любовью» (примеч. А. А. Гвоздева. — *Ред*.). [↑](#footnote-ref-15)
132. Подробный анализ музыкальной организации спектакля был дан Э. И. Капланом (см.: *Каплан Э. И. «*Партитура» спектакля «Ревизор». — Жизнь в музыкальном театре. Л., 1969). А. А. Гвоздев слышал первоначальный, устный вариант этого анализа в 1926 г. (см.: Встречи с Мейерхольдом. М., 1967, с. 335 – 342; см. также: *Игорь Глебов* (Б. В. Асафьев). Музыка в драме (О «Ревизоре» В. Э. Мейерхольда). — Красная газ., веч. вып., 1927 г., 30 янв.). Интересно рассмотрена музыкальная сторона спектакля в упомянутой А. А. Гвоздевым статье Е. Браудо «Музыка в “Ревизоре”». — Правда, 1926, 22 дек. См. также примеч. 4 к статье «“Учитель Бубус” Мейерхольда» [В электронной версии — [46](#_Tosh0000161)]. [↑](#endnote-ref-119)
133. Финал статьи А. А. Гвоздева — актуальная реплика критика в спорах вокруг спектакля, поднятых вчерашними союзниками Мейерхольда по «Театральному Октябрю». [↑](#endnote-ref-120)
134. Печ. по тексту журнала: Жизнь искусства, 1928, № 5, с. 5 – 6.

     Среди нескольких творческих портретов ведущих современных театральных художников, помещенных в «Жизни искусства» в 1928 г., два принадлежат А. А. Гвоздеву — публикуемая статья и «Илья Шлепянов» (№ 29, с. 4 – 5). [↑](#endnote-ref-121)
135. Современный исследователь М. Г. Эткинд зафиксировал тридцать девять работ Н. П. Акимова, сделанных за первые шесть лет деятельности в качестве театрального художника. Из них тридцать две — в осуществленных {247} постановках: две в харьковском Детском театре, три в Москве (МХАТ 2‑й и Театр имени Евг. Вахтангова), двадцать семь в Ленинграде (театр-кабаре «Балаганчик», театр-кабаре «Карусель», «Кривое зеркало», Театр музыкальной комедии, «Вольная комедия», Современный театр, Свободный театр, Театр комедии, Театр сатиры, Академический театр драмы и Театр-студия при нем). См. в кн.: *Эткинд М. Г*. Николай Акимов. Сценография. Графика. М., 1980. [↑](#endnote-ref-122)
136. Речь идет о «Мандате» Н. Р. Эрдмана в Ленинградском академическом театре драмы (реж. В. Р. Раппапорт, премьера 2 окт. 1925 г.) и о работах Н. П. Акимова в Большом драматическом театре: «Сэр Джон Фальстаф» по У. Шекспиру (реж. П. К. Вейсбрем, И. М. Кролль, премьера 30 марта, 1927 г.), «Учитель Бубус» А. М. Файко (реж. К. П. Хохлов, премьера 23 янв. 1925 г.), «Девственный лес» Э. Толлера (реж. К. П. Хохлов, премьера 15 нояб. 1924 г.). [↑](#endnote-ref-123)
137. «Партия честных людей» («Женитьба Труадека») Ж. Ромена — постановка И. М. Толчанова в Академическом театре имени Евг. Вахтангова. Премьера 1 апр. 1927 г. — первая встреча художника с этим театром. Работе над спектаклем предшествовало оформление Н. П. Акимовым Собрания сочинений Ж. Ромена в 8‑ми томах в издательстве «Academia» (1925 – 1927). [↑](#endnote-ref-124)
138. «Разлом» Б. А. Лавренева в Академическом театре имени Евг. Вахтангова был поставлен реж. А. Д. Поповым 9 нояб. 1927 г. А. А. Гвоздев откликнулся на постановку рецензией (Жизнь искусства, 1927, № 49, с. 8 – 9). [↑](#endnote-ref-125)
139. Печ. по тексту журнала: Жизнь искусства, 1928, № 6, с. 12 – 13. [↑](#endnote-ref-126)
140. Спектакль «Мудрец» в Московском Первом рабочем театре Пролеткульта — вольная композиция С. М. Третьякова по пьесе А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Реж. С. М. Эйзенштейн. Премьера 8 мая 1923 г. Спектакль шел до конца 1924 г., т. е. до ухода С. М. Эйзенштейна из театра. [↑](#endnote-ref-127)
141. «Доходное место», поставленное В. Э. Мейерхольдом и А. Б. Велижевым (худ. В. А. Шестаков) в Театре Революции 15 мая 1923 г., шло до 1928 г., затем было возобновлено 22 апр. 1932 г.; «Лес» в Театре имени Вс. Мейерхольда (см. примеч. 8 к статье «Театральная Москва» [В электронной версии — [11](#_Tosh0000162)]) сохранялся в репертуаре вплоть до закрытия этого театра в 1938 г. А. А. Гвоздев упоминает краткие гастроли Театра имени Вс. Мейерхольда в Ленинграде, проходившие с 26 дек. до 29 дек. 1927 г. на площадках вновь построенных Московско-Нарвского и Выборгского дворцов культуры. [↑](#endnote-ref-128)
142. «Доходное место» А. Н. Островского в Академическом театре драмы поставил К. П. Хохлов. Худ. В. А. Щуко. Премьера 29 янв. 1928 г.; это был юбилейный спектакль Е. П. Корчагиной-Александровской по случаю 40‑летия ее артистической деятельности. [↑](#endnote-ref-129)
143. Печ. по тексту журнала: Жизнь искусства, 1928, № 11, с. 10. [↑](#endnote-ref-130)
144. Премьера «Заката» И. Э. Бабеля состоялась 23 февр. 1928 г. Реж. Б. М. Сушкевич, худ. М. З. Левин. [↑](#endnote-ref-131)
145. Б. М. Сушкевич характеризовал тему спектакля как «столкновение бунтаря с мещанским укладом… Трагедия романтизма, рвущегося из гроба с клопами — к жизни» (См.: Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1926 – 1932. Ч. 1. Л., 1982, с. 207, 209). [↑](#endnote-ref-132)
146. Печ. по тексту: Красная газ., веч. вып., 1928, 27 апр. [↑](#endnote-ref-133)
147. {248} «Близнецы» («Менехмы») Т.‑М. Плавта в переводе С. Э. Радлова были сыграны в театральной лаборатории Института истории искусств 24 апр. 1928 г. (реж. С. Э. Радлов, худ. А. В. Рыков) как показательный спектакль реконструкции римского театра. Исполнителями были студенты Мастерской С. Э. Радлова в Техникуме сценических искусств. [↑](#endnote-ref-134)
148. Печ. по тексту журнала: Жизнь искусства, 1928, № 26, с. 7. [↑](#endnote-ref-135)
149. Спектакль Академического театра драмы «Горе от ума» поставлен 15 июня 1928 г. Реж. К. П. Хохлов, худ. И. М. Рабинович.

     Театральный памфлет — редкий жанр в критическом наследив А. А. Гвоздева (при том, что в устных выступлениях ученого выявлялся его дар остроумного полемиста); тон статьи определяет хлесткая и меткая ирония по поводу обессмысливания великой сатирической комедии. В отличие от создателей спектакля, чей замысел исчерпывался противостоянием штампу академически «серьезного» прочтения «высокой комедии», критик обладал позитивной программой. Ситуация обострялась тем, что совсем недавно вышло мейерхольдовское «Горе уму» (премьера 12 марта 1928 г.) и вызвало ожесточенную полемику, в которой критик принял участие как сторонник концепции Мейерхольда. Один диспут вокруг «Горя уму» состоялся в Академическом театре драмы в апреле, в период подготовки спектакля К. П. Хохлова. А. А. Гвоздев предложил продолжить диспут осенью, во время гастролей ТИМа, чтобы сравнить обе постановки. [↑](#endnote-ref-136)
150. Фемистоклюс — один из сыновей Манилова в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя.

     «Лизистрата» — спектакль Музыкальной студии МХАТа, шедший, как и рецензируемый спектакль, в оформлении И. М. Рабиновича. В дни, когда писалась статья, студия гастролировала в Ленинграде, в частности с «Лизистратой». Еще в 1924 г. критик резко не принял этот спектакль и его оформление (см. примеч. 4 к статье «Театральная Москва» [В электронной версии — [7](#_Tosh0000163)]). [↑](#endnote-ref-137)
151. Имеется в виду первый эпизод мейерхольдовского спектакля «Горе уму» (первая редакция). [↑](#endnote-ref-138)
152. Слова В. И. Немировича-Данченко о Чацком — «влюбленном молодом человеке» относятся к первой постановке «Горя от ума» в МХТ (премьера 26 сент. 1906 г.), но повторялись им и в 1920‑е гг., при возобновлении спектакля (новая премьера — 24 янв. 1925 г.). [↑](#endnote-ref-139)
153. Имеется в виду статья В. А. Павлова «Король гол (“Ревизор” в ТИМе)». — Новый зритель, 1926, № 50, с. 6 – 7. [↑](#endnote-ref-140)
154. Печ. по тексту: Красная газ., веч. вып., 1928, 21 дек. [↑](#endnote-ref-141)
155. Премьера спектакля «Гоп‑ля, мы живем!..» Э. Толлера в Театре Революции состоялась 15 дек. 1928 г. Реж. В. Ф. Федоров, худ. И. Ю. Шлепянов. [↑](#endnote-ref-142)
156. «Рычи, Китай!» С. М. Третьякова — постановка В. Ф. Федорова в Театре имени Вс. Мейерхольда. Худ. С. М. Ефименко. Премьера 23 янв. 1926 г. [↑](#endnote-ref-143)
157. Приветствуя «встречу» толлеровского экспрессионизма с конструктивизмом советского театра, А. А. Гвоздев акцентирует плодотворную, продолжающую революционные завоевания театра тенденцию режиссуры В. Ф. Федорова. «Противоборство» режиссера с драматургом привело к непоследовательности в трактовке главного героя (его играл М. А. Терешкович), по пьесе кончавшего самоубийством, а в спектакле выступившего с «бодрым призывом к жизни» (см.: *Марков П. А*. О театре, т. 3, с. 546 – 547). На об суждении репертуарного плана 1927/28 г. в Театре Революции Э. М. Бескин высказал предостережение против «ужасного» финала пьесы Толлера, хотя {249} он же и предупреждал: «Если отбросить ее финал, пьеса пострадает, если оставить целиком, она восстановит старые традиции этого театра, что совершенно нежелательно» (см.: Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1926 – 1932. Ч. 1, с. 314). [↑](#endnote-ref-144)
158. Печ. по тексту журнала: Жизнь искусства, 1929, № 1, с. 10 – 11. [↑](#endnote-ref-145)
159. «Делец» (пьеса В. Газенклевера «Наилучший господин» в переделке А. Н. Толстого) — постановка Н. В. Петрова и В. Н. Соловьева. Худ. Н. П. Акимов. Премьера 22 дек. 1928 г. [↑](#endnote-ref-146)
160. «Ах, Франция!..» — цитата из монолога Чацкого («Горе от ума», III акт). [↑](#endnote-ref-147)
161. Ср. в статье «Дальний звон» (раздел «Советский музыкальный театр» в наст. сборнике) критику постановки оперы Ф. Шрекера. [↑](#endnote-ref-148)
162. «В царстве скуки» — салонная комедия Э.‑Ж.‑А. Пальерона. Премьера в Академическом театре драмы 19 янв. 1924 г. Реж. Б. А. Горин-Горяинов, худ. А. Н. Бенуа. [↑](#endnote-ref-149)
163. Переделка А. Н. Толстым пьесы В. Газенклевера вызвала возражения со стороны критики (А. А. Гвоздев, С. Д. Дрейден, М. О. Янковский) и, по-видимому, не удовлетворяла и театр: финальная, 6‑я картина была приведена в соответствие с пьесой В. Газенклевера. [↑](#endnote-ref-150)
164. Печ. по тексту: Красная газ., веч. вып., 1929, 16 мая. [↑](#endnote-ref-151)
165. Премьера спектакля «Клеш задумчивый» Н. Ф. Львова — «диалектического представления в 3‑х кругах» состоялась 11 мая 1929 г. Реж. М. В. Соколовский, худ. И. Н. Вускович. [↑](#endnote-ref-152)
166. Печ. по тексту: Красная газ., веч. вып., 1929, 2 дек.

     Публикуемая статья — второе обращение А. А. Гвоздева к спектаклю. Ранее в «Жизни искусства» (1929, № 42, с. 4 – 5) он наряду с очевидными расхождениями режиссера и драматурга отметил их единодушное противостояние тенденциям бытовизма, утверждение поэтического театра. Критик рассматривает спектакль как творческую лабораторию советской поэтической драмы. Неприемлемость для Мейерхольда «старой драматургической техники» — излюбленная идея А. А. Гвоздева (см. примеч. 2 к статье «Реализм и достижения революционного театра» [В электронной версии — [81](#_Tosh0000164)]). [↑](#endnote-ref-153)
167. Премьера спектакля «Командарм 2» И. Л. Сельвинского состоялась 24 июля 1929 г. Реж. В. Э. Мейерхольд, худ. В. Э. Мейерхольд и С. Е. Вахтангов. Гастроли Театра имени Вс. Мейерхольда в Ленинграде продолжались с 25 нояб. по 30 нояб. 1929 г. [↑](#endnote-ref-154)
168. Печ. по тексту журнала: Рабочий и театр, 1929, № 50, с. 6 – 7. [↑](#endnote-ref-155)
169. «Тартюф» Ж.‑Б. Мольера. Реж. Н. П. Акимов, Н. В. Петров, В. Н. Соловьев, худ. Н. П. Акимов. Премьера 4 дек. 1929 г.

     Через неделю после рецензии А. А. Гвоздева появилась статья А. И. Пиотровского «“Тартюф” и проблемы сезона» (Жизнь искусства, 1929, № 51, с. 5), характеризующая постановку как интересный, при всей противоречивости и поверхностности, пример воздействия опыта революционных театров (в частности, Трама) на деятельность «старых профтеатров». [↑](#endnote-ref-156)
170. Печ. по тексту журнала: Рабочий и театр, 1930, № 22, с. 8 – 9. [↑](#endnote-ref-157)
171. {250} Во МХАТе 2‑м «Чудак» А. Н. Афиногенова поставлен 14 нояб. 1929 г. И. Н. Берсеневым и А. И. Чебаном. Худ. Г. П. Руди. Волгина играл А. М. Азарин, Рыгачева — В. С. Смышляев. [↑](#endnote-ref-158)
172. Премьера «Чудака» в Государственном театре драмы состоялась 15 апр. 1930 г. Реж. Н. В. Петров, худ. К. Б. Кустодиев. [↑](#endnote-ref-159)
173. Печ. по тексту журнала: Рабочий и театр, 1930, № 36. с. 4 – 5. [↑](#endnote-ref-160)
174. «Кабинет доктора Калигари» — фильм реж. Р. Вине по сценарию К. Майера, Г. Яновица (Германия, 1919 г.) — наиболее яркий пример экспрессионизма в кинематографе. [↑](#endnote-ref-161)
175. Пьеса «Падение Елены Лей» А. И. Пиотровского была поставлена А. Л. Грипичем в Театре Новой драмы 31 марта 1923 г. Худ. М. З. Левин. Об «Эугене Несчастном» и «Гоп‑ля, мы живем!..» см. в статьях [«Экспрессионисты на русской сцене»](#_Toc134087057) и [«Первая удача (“Гоп‑ля, мы живем!..” в Московском Театре Революции)»](#_Toc134087083) в наст. сборнике.

     Полоса «толлеровщины» коснулась и самого критика: в 1922 г. А. А. Гвоздев выступил со статьей «Революционер в театре (Эрнест Толлер)» в журнале «Красный студент» (1922, № 9 – 10, с. 26 – 31). [↑](#endnote-ref-162)
176. См. примеч. 1 к статье «“Нос” — опера Д. Д. Шостаковича (Малый оперный театр)» в разделе «Советский музыкальный театр» [В электронной версии — [329](#_Tosh0000165)]. [↑](#endnote-ref-163)
177. Премьера спектакля «Заговор чувств» Ю. К. Олеши состоялась в Большом драматическом театре 28 дек. 1929 г. Реж. К. К. Тверской, худ. В. Ф. Рындин. «В отличие от московской постановки (Театр имени Вахтангова) у нас “Заговор чувств” разрешается в чисто комедийном плане», — писал постановщик перед премьерой (Жизнь искусства, 1929, № 50, с. 11). [↑](#endnote-ref-164)
178. Премьера спектакля «Целина» Н. Ф. Львова и А. Н. Горбенко состоялась 9 мая 1930 г. в Траме. Реж. М. В. Соколовский, худ. В. В. Дмитриев. [↑](#endnote-ref-165)
179. Премьера спектакля «Ярость» Е. Г. Яновского состоялась 27 февр. 1930 г. в Государственном театре драмы. Реж. Н. В. Петров и М. И. Вольский, худ. Н. П. Акимов. [↑](#endnote-ref-166)
180. Печ. по тексту журнала: Советский театр, 1931, № 1, с. 2 – 3. [↑](#endnote-ref-167)
181. Премьера «Зорь» Э. Верхарна в Театре РСФСР 1‑м в постановке В. Э. Мейерхольда и В. М. Бебутова состоялась 7 нояб. 1920 г. Худ. В. В. Дмитриев. Спектакль, на котором была прочитана телеграмма о взятии Перекопа, шел, по-видимому, 18 нояб. 1920 г. (см.: *Золотницкий Д. И*. Зори Театрального Октября. Л., 1978, с. 107 – 108). «В высокую поэтику верхарновских строк неожиданно легко, — свидетельствует С. И. Юткевич, — укладывались фронтовые сводки». См.: *Юткевич С. И*. Доктор Дапертутто, или Сорок лет спустя. — В кн.: Встречи с Мейерхольдом. М., 1967, с. 208. [↑](#endnote-ref-168)
182. См. примеч. 3 к статье «Итоги театрального сезона 1926/27 г.» [В элекронной версии — [104](#_Tosh0000166)]. [↑](#endnote-ref-169)
183. Название «Театр имени Вс. Мейерхольда» возникло в апр. 1923 г. после многих организационных перестроек коллектива, руководимого В. Э. Мейерхольдом. ГосТИМ — с 18 авг. 1926 г. [↑](#endnote-ref-170)
184. Заграничные гастроли театра проходили в Германии и в Париже с 1 апр. по 25 июня 1930 г. [↑](#endnote-ref-171)
185. Имеется в виду постановка второго варианта «Мистерии-буфф» В. В. Маяковского (премьера 1 мая 1921 г.). Реж. В. Э. Мейерхольд, В. М. Бебутов, худ. В. П. Киселев, А. М. Лавинский. В. Л. Храковский. Первый вариант «Мистерии-буфф» был поставлен 7 нояб. 1918 г. Реж. В. Э. Мейерхольд и В. В. Маяковский, худ. К. С. Малевич.

     О «Земле дыбом» см. примеч. 2 к статье «“Учитель Бубус” Мейерхольда» [В электронной версии — [44](#_Tosh0000167)]. [↑](#endnote-ref-172)
186. «Любовь Яровая» К. А. Тренева в Малом театре поставлена 22 дек. {251} 1926 г. (реж. И. С. Платон и Л. М. Прозоровский, худ. Н. А. Меньшутин); «Разлом» Б. А. Лавренева в Театре имени Евг. Вахтангова — 9 нояб. 1928 г. (реж. А. Д. Попов, худ. Н. П. Акимов), «Бронепоезд 14‑69» Вс. В. Иванова во МХАТе — 8 нояб. 1927 г. (реж. К. С. Станиславский, худ. В. А. Симов); далее имеются в виду спектакли Ленинградского академического театра драмы по пьесам «Яд» А. В. Луначарского, «Пугачевщина» К. А. Тренева, «Ярость» Е. Г. Яновского, «Чудак» и «Страх» А. Н. Афиногенова. [↑](#endnote-ref-173)
187. Премьера «Клопа» В. В. Маяковского состоялась 13 февр. 1929 г. (худ. В. Э. Мейерхольд, Кукрыниксы); «Бани» В. В. Маяковского — 16 марта 1930 г. (худ. В. Э. Мейерхольд, С. Е. Вахтангов, А. А. Дейнека). [↑](#endnote-ref-174)
188. Лозунг «живого человека» рапповская группа, объединявшаяся вокруг журнала «На литературном посту» (к ней принадлежал В. М. Киршон), противопоставляла группировке «литфронта», ратовавшей за публицистическое искусство (сюда относилась, например, драматургия В. В. Вишневского и А. И. Безыменского). [↑](#endnote-ref-175)
189. Через восемь лет после премьеры «Великодушного рогоносца» и через шесть лет после своих статей, посвященных этому спектаклю, критик отдает здесь дань упрощенному социологизированию, трактуя спектакль как не пролетарский и т. п. Между тем в помещенных в паст, сборнике откликах на «Великодушного рогоносца» («Иль‑ба‑зай», «Этика нового театра») А. А. Гвоздев выявил глубокое сопряжение художественного новаторства спектаклей с революционным духом эпохи, когда «объявлена была война старым формам во имя нового содержания» (см.: *Гвоздев А*. Мейерхольд. — Жизнь искусства, 1925, № 33, с. 7 – 8; *он же*. Театр имени Вс. Мейерхольда. Л., 1927). [↑](#endnote-ref-176)
190. «Выстрел» А. И. Безыменского поставлен под руководством В. Э. Мейерхольда реж. В. Ф. Зайчиковым, С. В. Козиковым и А. Е. Нестеровым 12 дек. 1929 г. Худ. В. В. Калинин, Л. Н. Павлов. [↑](#endnote-ref-177)
191. Печ. по тексту журнала: Рабочий и театр, 1932, № 27, с. 12 – 13. [↑](#endnote-ref-178)
192. В сент. 1932 г. отмечался столетний (считая со дня открытия театра в здании, построенном К. Росси) юбилей Ленинградского академического театра драмы (б. Александринского).

     «Маскарад» М. Ю. Лермонтова, впервые поставленных! В. Э. Мейерхольдом на этой сцене 25 окт. 1917 г., режиссер возобновил уже после юбилея (дата второй редакции — 26 дек. 1932 г.). [↑](#endnote-ref-179)
193. Здесь и далее на оценке «Маскарада» в определенной степени сказалась тенденция вульгарно-социологического толкования явлений культуры. Характерная для времени написания статьи жесткость настойчивых выходов в общественно-политическую ситуацию эпохи не исключает здесь серьезности исторического анализа. [↑](#endnote-ref-180)
194. На трактовке связей мейерхольдовских постановок «Ревизор» и «Маскарад» лежит отпечаток так называемой «театроведческой дискуссии» 1931 г., в ходе которой А. А. Гвоздеву пришлось отказаться от прежней апологетической оценки спектакля «Ревизор». См. примеч. 3 к статье «Классики на советской сцене» [В электронной версии — [186](#_Tosh0000168)]. [↑](#endnote-ref-181)
195. Здесь критик цитирует заключительные слова публикации В. Э. Мейерхольда «Из писем о театре» в журнале «Золотое руно» (1908. № 7 – 9, с. 110). Это письмо было воспроизведено (без названия) в книге В. Э. Мейерхольда «О театре» (1912 г.). [↑](#endnote-ref-182)
196. А. А. Гвоздев цитирует слова Андрея Белого, приведенные В. Э. Мейерхольдом в его книге «О театре» (раздел «Балаган»). «В невозможности справиться с действительностью во всей ее полноте, — писал Андрей Белый, — лежит основание схематизации действительности (в частности, например, стилизации)» (см. в кн.: *Андрей Белый*. Символизм. М., 1910). Развивая эту мысль, Мейерхольд излагал свои взгляды на сценический гротеск. [↑](#endnote-ref-183)
197. {252} Печ. по тексту журнала: Рабочий и театр, 1932, № 29 – 30, с. 4 – 5.

     К проблеме взаимодействия молодого советского театра с классическим наследием А. А. Гвоздев обращался неоднократно. Это была одна из основных волновавших его тем. Взгляды критика с точением времени менялись, как менялось исторически и содержание самой проблемы. Так, в статье «Трагедия и современность» (1927 г.) А. А. Гвоздев резко разграничивает два возможных, по его мнению, подхода к классике: строго научной реконструкции и «диалектической» критической «проработки классического наследия», вне которой оно останется чуждым современности ввиду своего «индивидуалистического духа». В настоящей статье критик высказывается за раскрытие собственного богатства содержания классических пьес, за внимание к их «художественной ткани». В 1936 г. А. А. Гвоздев выступил как редактор и автор вступительной статьи к сборнику «Наша работа над классиками. Сборник статей ленинградских режиссеров». [↑](#endnote-ref-184)
198. Имеется в виду издание: Театры Москвы. 1917 – 1927. Статьи и материалы. М., 1928; книга открывается работой А. И. Могилевского «Московские театры в цифрах (статистический обзор за гг. 1919/20 – 1926/27)». [↑](#endnote-ref-185)
199. О лозунге А. В. Луначарского «назад к Островскому» см. примеч. 8 к статье «Театральная Москва» [В электронной версии — [11](#_Tosh0000169)]. [↑](#endnote-ref-186)
200. В ходе «театроведческой дискуссии» 1931 г. обвинениям в формальном социологизме подверглась «ленинградская школа театральной критики» и в первую очередь А. А. Гвоздев как глава этой «школы». Эти события были впрямую связаны с аналогичными процессами во всех сферах культурной жизни. См.: *Гвоздев А. А*. О своих ошибках. — Советский театр, 1932, № 5, с. 11 – 12. А. А. Гвоздеву пришлось публично раскаиваться в некритичной, «апологетической» оценке «Ревизора», при том что художественная значительность мейерхольдовской постановки (ставшей классикой советского театра) признается им и в этот период. [↑](#endnote-ref-187)
201. Премьера «Страха» А. Н. Афиногенова в Ленинградском академическом театре драмы состоялась 31 мая 1931 г. (реж. Н. В. Петров, худ. Н. П. Акимов) и прошла с большим успехом: ленинградская постановка «Страха» стала одним из крупных явлений в истории советского театра. [↑](#endnote-ref-188)
202. «Дон Карлос» Ф. Шиллера и «Слуга двух господ» К. Гольдони в Большом драматическом театре поставлены соответственно 15 февр. 1919 г. (реж. А. Н. Лаврентьев, худ. В. А. Щуко; этой постановкой театр открылся) и 28 марта 1921 г. (реж. и худ. А. Н. Бенуа). [↑](#endnote-ref-189)
203. Премьера «Горя от ума» состоялась 14 сент. 1932 г. Реж. Н. В. Петров, худ. Н. П. Акимов. А. А. Гвоздев в рецензии «Да, водевиль есть вещь…» (Красная газ., веч. вып., 1932, 17 сент.) снова предпринял борьбу с водевильной трактовкой комедии (см. статью [«Горе от ума»](#_Toc134087082) в наст. сборнике). Художественную опору своим взглядам критик находил в подходе В. Э. Мейерхольда к комедии А. С. Грибоедова. [↑](#endnote-ref-190)
204. Молодой театр возник в 1929 г. как учебно-производственная сцена для учащихся Техникума сценических искусств (мастерская С. Э. Радлова). (Ср. с одноименным коллективом, упомянутым в примеч. 3 к статье «Экспрессионисты на русской сцене»). Позднее, в янв. 1934 г. театр получил наименование «Театр-студия под руководством С. Э. Радлова». Премьера «Отелло» (пер. А. Д. Радловой) в Молодом театре состоялась 4 мая 1932 г. Реж. С. Э. Радлов, худ. А. В. Рыков. [↑](#endnote-ref-191)
205. Премьера оперы «Мейстерзингеры» («Нюрнбергские мейстерзингеры» Р. Вагнера) состоялась в Ленинградском Малом оперном театре 4 мая 1932 г. Автор первоначального текста либретто Р. Вагнер. Либретто заново создано А. И. Пиотровским. Реж. Э. И. Каплан, дир. С. А. Самосуд, худ. В. В. Дмитриев, Т. Н. Глебова. [↑](#endnote-ref-192)
206. Печ. по тексту газеты: Советское искусство, 1933, 8 янв. [↑](#endnote-ref-193)
207. {253} Речь идет о втором возобновлении В. Э. Мейерхольдом своей постановки «Дон Жуана» Ж.‑Б. Мольера 26 дек. 1932 г. Сорежиссером этого возобновления был В. Н. Соловьев. «Дон Жуан» был впервые поставлен В. Э. Мейерхольдом в Александринском театре 9 нояб. 1910 г. Худ. А. Я. Головин. Первое возобновление — 13 мая 1922 г. [↑](#endnote-ref-194)
208. А. Л. Грипич, И. М. Кролль, С. Э. Радлов, К. К. Тверской были учениками и сотрудниками В. Э. Мейерхольда в его «петербургский период» (Студия на Бородинской, 1913 – 1916 гг.). В. Н. Соловьев начал сотрудничество с В. Э. Мейерхольдом еще в 1911 г., в работе над пантомимой «Арлекин — ходатай свадеб». [↑](#endnote-ref-195)
209. Театральный традиционализм — стилевая ориентация режиссуры на ту или иную прошедшую театральную эпоху. См. примеч. 1 к статье «Ленинградская группа художников-декораторов» [В электронной версии — [69](#_Tosh0000170)]. [↑](#endnote-ref-196)
210. Критик имеет в виду постановки А. Н. Бенуа в Художественном театре («Брак поневоле» и «Мнимый больной», 1913 г.) и в Большом драматическом театре («Смехотворные прелестницы» и «Лекарь поневоле», 1921 г.); постановки Ф. Ф. Комиссаржевского в московском театре Незлобина («Мещанин-дворянин», 1911 г.) и в Малом театре («Лекарь поневоле», 1913 г.). [↑](#endnote-ref-197)
211. Печ. по тексту газеты: Советское искусство, 1933, 14 апр. [↑](#endnote-ref-198)
212. Имеется в виду работа Г. Фукса «Революция театра (История Мюнхенского Художественного театра)». СПб., 1911. [↑](#endnote-ref-199)
213. А. Ф. Босулаев дважды оформлял постановки «Матросов из Каттаро» Фр. Вольфа (авторизованный перевод и обработка Вс. Вишневского): в Московском театре ВЦСПС (реж. А. Д. Дикий, премьера 1 нояб. 1932 г.) и в Театре ЛОСПС (под названием «Восстание»; реж. З. Х. Вин, премьера 6 февр. 1933 г.). [↑](#endnote-ref-200)
214. Первая постановка «Золота Рейна» Р. Вагнера в Ленинградском театре оперы и балета состоялась 19 февр. 1933 г. Реж. С. Э. Радлов, дир. В. А. Дранишников, худ. И. М. Рабинович. Говоря о «свето-симфоническом горизонте», А. А. Гвоздев имел в виду идеи швейцарского теоретика театра А. Аппиа о «музыкальном пространстве» оперного спектакля, организуемом «силой света и музыки» *(Appia A*. Die Musik und die Inscenierung. Munchen, 1899). [↑](#endnote-ref-201)
215. Печ. по тексту журнала: Рабочий и театр, 1934, № 13, с. 14 – 16. [↑](#endnote-ref-202)
216. Премьера «Дамы с камелиями» А. Дюма-сына в ГосТИМе состоялась 19 марта 1934 г. Реж. В. Э. Мейерхольд, худ. И. И. Лейстиков. В апр. 1934 г. спектакль был показан в Ленинграде. [↑](#endnote-ref-203)
217. *Маркс К., Энгельс Ф*. Соч., 2‑е изд., т. 2, с. 180, 186, 188. [↑](#footnote-ref-16)
218. В рецензиях на спектакль повторялось утверждение, что буржуазная ограниченность «Дамы с камелиями» оставляет зрительный зал равнодушным. Постановка квалифицировалась как «большая ошибка большого мастера» (см.: *Никулин Л. В. «*Дама с камелиями». — Правда, 1934, 31 марта). [↑](#endnote-ref-204)
219. «Список благодеяний» Ю. К. Олеши был поставлен В. Э. Мейерхольдом в ГосТИМе 4 июня 1931 г. Худ. В. Э. Мейерхольд, С. Е. Вахтангов, И. И. Лейстиков, К. К. Савицкий. [↑](#endnote-ref-205)
220. Имеется в виду «Рене, или Следствия страстей» Ф.‑Р. Шатобриана (1802). Эта повесть вышла в серии «История молодого человека XIX столетия», редактировавшейся М. Горьким, в 1932 г. Говоря о реакционности Шатобриана, французского писателя-романтика, А. А. Гвоздев подразумевает его скепсис в отношении идей общественного прогресса, верность монархическим принципам. [↑](#endnote-ref-206)
221. {254} «После бала» Н. Ф. Погодина поставил А. Д. Попов (премьера 14 апр. 1934 г.). Худ. И. Ю. Шлепянов. [↑](#endnote-ref-207)
222. Печ. по тексту журнала: Рабочий и театр, 1934, № 15, с. 4 – 5. [↑](#endnote-ref-208)
223. Как нарицательное имя, во множественном числе упоминается заглавный герой оперы Д.‑Ф.‑Э. Обера «Фра-Диаволо». [↑](#endnote-ref-209)
224. Печ. по тексту: Красная газ., веч. вып., 1935, 2 марта. [↑](#endnote-ref-210)
225. В первые четыре сезона в Большом драматическом театре было осуществлено семь шекспировских постановок: «Макбет», «Много шума из ничего», «Отелло», «Король Лир», «Венецианский купец», «Двенадцатая ночь», «Юлий Цезарь». В 1919 г. были поставлены шиллеровские «Дон Карлос» и «Разбойники». Тезис о «шиллеризации» репертуара БДТ первых сезонов был выдвинут А. И. Пиотровским в его статье «Театр большой драмы» (см.: Адриан Пиотровский. Театр, Кино, Жизнь, с. 114). [↑](#endnote-ref-211)
226. Премьера «Ричарда III» в Большом драматическом театре состоялась 27 февр. 1935 г. Сорежиссерами К. К. Тверского выступили В. Я. Софронов и Г. И. Гуревич, худ. А. Г. Тышлер. Театр издал сборник «Вильям Шекспир. Жизнь и смерть короля Ричарда III» со статьей А. А. Гвоздева «За подлинного Шекспира» (Л., 1935). [↑](#endnote-ref-212)
227. Печ. по тексту однодневной газеты «Десять лет Театра ЛОСПС», 1935, 23 апр.

     В архиве А. А. Гвоздева (ЛГИТМиК) хранится газетная вырезка с автографом автора: «Статья произвольно составлена самим театром из большой статьи (1 печ. л.), написанной для юбилейной брошюры театра. Сделано без ведома автора. А. Гвоздев». Рукопись статьи в архиве не обнаружена. Содержательность публикуемого материала вместе с тем сомнения не вызывает. В вышедшей в 1936 г. брошюре «Ленинградский драматический театр ЛОСПС» автором очерка о творческом пути театра явился его художественный руководитель А. Б. Винер. [↑](#endnote-ref-213)
228. Премьера «Разгрома» по роману А. А. Фадеева (инсценировка М. С. Нарокова) в Театре ЛОСПС состоялась 7 нояб. 1932 г. Реж. А. Б. Винер. Худ. А. Ф. Босулаев. А. А. Гвоздев отозвался на премьеру рецензиями в «Красной газете» (веч. вып., 1932, 9 нояб.) и в «Советском искусстве» (1932, 15 дек.). [↑](#endnote-ref-214)
229. Говоря о современном разрешении проблемы революционной оптимистической трагедии, критик имеет в виду «Оптимистическую трагедию» В. В. Вишневского, премьера которой состоялась в Камерном театре 18 дек. 1933 г. Реж. А. Я. Таиров, худ. В. Ф. Рындин. [↑](#endnote-ref-215)
230. «Гроза» А. Н. Островского в Театре ЛОСПС была поставлена 23 апр. 1933 г. Реж. А. Б. Випер, худ. В. Н. Шкляев. Об этом спектакле см. также: *Гвоздев А. А*. [Островский на сцене ленинградских театров](#_Toc134087103) (в наст. сборнике). [↑](#endnote-ref-216)
231. А. Б. Винер явился инсценировщиком и постановщиком «Поднятой целины» М. А. Шолохова в театре ЛОСПС. Худ. В. Филиппов. Премьера 7 нояб. 1933 г. А. А. Гвоздев рецензировал спектакль в «Советском искусстве» (1933, 20 нояб.). Вторая редакция спектакля была выпущена в дек. 1933 г. [↑](#endnote-ref-217)
232. Комедия К. Я. Финна «Вздор» была поставлена А. Б. Олениным 5 марта 1934 г. Худ. Г. П. Руди. [↑](#endnote-ref-218)
233. «Жизнь зовет» В. Н. Билль-Белоцерковского поставлена В. И. Лагертом 27 нояб. 1934 г. Худ. В. Г. Борискович. [↑](#endnote-ref-219)
234. Премьера «Гибели эскадры» А. Е. Корнейчука в театре ЛОСПС состоялась 10 дек. 1934 г. Реж. А. Б. Винер, худ. В. Г. Борискович. В Академическом театре драмы эта пьеса была поставлена и оформлена Н. П. Акимовым 23 марта 1935 г. В Москве Ю. А. Завадский совместно с Е. А. Бриллем {255} поставил «Гибель эскадры» в Центральном театре Красной Армии 11 мая 1934 г. Худ. Н. А. Шифрин. [↑](#endnote-ref-220)
235. Печ. по тексту газеты: Литературный Ленинград, 1935, 2 окт. [↑](#endnote-ref-221)
236. Премьера второй сценической редакции «Горя уму» (композиция вариантов «Горя от ума» А. С. Грибоедова — В. Э. Мейерхольда и М. М. Коренева) состоялась 25 сент. 1935 г. во время гастролей ГосТИМа в Ленинграде. О первой редакции спектакля и отношении к ней критика см. примеч. 1 к статье «Горе от ума» [В электронной версии — [135](#_Tosh0000171)]. Свидетельством реальной сложности оценки Гвоздевым первой редакции «Горя уму» служит письмо Б. В. Асафьева В. Э. Мейерхольду от 27 марта 1928 г. *(Мейерхольд В. Э*. Переписка. 1896 – 1939. М., 1976, с. 279 – 282). [↑](#endnote-ref-222)
237. Имеется в виду спектакль «Горе от ума» Академического театра драмы (1932 г.). См. примеч. 5 к статье «Классики на советской сцене» [В электронной версии — [188](#_Tosh0000172)]. [↑](#endnote-ref-223)
238. См. примеч. 4 к статье «Горе от ума» [В электронной версии — [138](#_Tosh0000173)]. [↑](#endnote-ref-224)
239. Здесь и далее цитируется статья А. И. Герцена «Еще раз Базаров» *(Герцен А. И*. Собр. соч. В 30‑ти т. М., 1960, т. 20, с. 342). [↑](#endnote-ref-225)
240. В первой редакции «Горя уму» роль Чацкого исполнял Э. П. Гарин. [↑](#endnote-ref-226)
241. «О, жалкий равно от ума и горестей» — реплика Хора из трагедии Софокла «Эдип — царь» (эписодий четвертый). [↑](#endnote-ref-227)
242. «В превосходном стихотворении многое должно угадывать…» — цитата из чернового наброска А. С. Грибоедова «По поводу “Горя от ума”». [↑](#endnote-ref-228)
243. «О праздный! жалкий! мелкий свет!» — цитата из ранней редакции «Горя от ума», акт IV, сцена 10‑я (монолог Чацкого). [↑](#endnote-ref-229)
244. Печ. по тексту журнала: Рабочий и театр, 1935, № 19, с. 6 – 11. [↑](#endnote-ref-230)
245. Премьера «Ромео и Джульетты» в Театре Революции состоялась 17 мая 1935 г. Реж. А. Д. Попов, сореж. и худ. И. Ю. Шлепянов. [↑](#endnote-ref-231)
246. «Король Лир» в Госете был поставлен С. Э. Радловым 10 февр. 1935 г. Худ. А. Г. Тышлер. Заглавную роль играл С. М. Михоэлс. Театр гастролировал в Ленинграде с 22 мая по 23 июня 1935 г. [↑](#endnote-ref-232)
247. А. А. Гвоздев ошибочно приписывает Ф. Энгельсу замечание К. Маркса о месте шута в английской трагедии. Излагаемая мысль политически актуализирована у Маркса: «… но нигде Шекспир не возлагает на шута задачу — произнести пролог к героической драме. Честь этого изобретения принадлежит коалиционному министерству» *(Маркс К*. Парламентские дебаты о войне. — В кн.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 10. М., 1958, с. 174). [↑](#endnote-ref-233)
248. Эйфуизм, эвфуизм (euphuism — *англ*.) — витиеватая речь, перенасыщенная риторическими оборотами, метафорами. Шекспир отдал дань эвфуизму в своих ранних комедиях. [↑](#endnote-ref-234)
249. Подразумевается «Гроза» в Театре ЛОСПС (см. примеч. 3 к статье «Театр советской героической драмы» [В электронной версии — [215](#_Tosh0000174)]) и «Доходное место» в Большом драматическом театре (реж. В. В. Люце, худ. Л. Т. Чупятов; премьера 12 февр. 1933 г.). [↑](#endnote-ref-235)
250. Речь идет о спектакле Малого театра «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского, возобновленном в 1935 г. Реж. П. М. Садовский, худ. Н. А. Меньшутин. [↑](#endnote-ref-236)
251. Печ. по тексту журнала: Рабочий и театр, 1935, № 21, с. 7 – 9. [↑](#endnote-ref-237)
252. *Ленин В. И*. Полн. собр. соч., т. 41, с. 304 – 305. [↑](#footnote-ref-17)
253. Театр немецкого города Мейнингена получил известность в 1866 – 1891 гг., благодаря активной реформаторской деятельности мейнингенского герцога Георга II и режиссера Л. Кронека. Основную часть его репертуара {256} составляли пьесы Шиллера и Шекспира. Высокая постановочная культура, тщательно проработанные массовые сцены, историческая выверенность всех деталей спектакля последовательно выражали характерные черты начального этапа становления режиссерского театра. [↑](#endnote-ref-238)
254. Современное театроведение не разделяет ригоризма гвоздевской оценки, тем более что традиция шекспировских спектаклей «в современных костюмах» удерживается в театре XX в. См.: *Бартошевич А. В*. Шекспир на английской сцене. М., 1985, с. 183, 200. [↑](#endnote-ref-239)
255. «Гамлет» во МХАТе 2‑м был поставлен В. С. Смышляевым, В. Н. Татариновым и А. И. Чебаном, худ. М. В. Либаков. Премьера 20 нояб. 1924 г. М. А. Чехов в процессе репетиций формулировал тему спектакля как «устремление души Гамлета к Свету» (см.: *Чехов М*. Литературное наследие. В 2‑х т. М., 1986, т. 2, с. 457). [↑](#endnote-ref-240)
256. См. примеч. 7 к статье «Классики на советской сцене» в наст. сборнике [В электронной версии — [190](#_Tosh0000175)]. [↑](#endnote-ref-241)
257. «Гамлет» в постановке Н. П. Акимова в Театре им. Евг. Вахтангова (премьера 19 мая 1932 г., худ. Н. П. Акимов) явился объектом резкой критики в современной печати. «Гамлет» в шеститомной «Истории советского драматического театра» (М., 1967, т. 3, с. 148) характеризуется как «кульминация» процесса вульгаризации классики, начавшегося в самом конце 1920‑х гг. Спектакль вышел почти одновременно с Постановлением ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апр. 1932 г., что определило несвоевременность его эстетической программы. В сборнике «Наша работа над классиками», редактировавшемся А. А. Гвоздевым (Л., 1936), Н. П. Акимов участвовал статьей «О постановке “Гамлета” в Театре им. Вахтангова в 1932 г.», где подчеркивал полемическое противостояние своей трактовки «Гамлета» по отношению к прежним бездейственным, «идеалистическим» толкованиям трагедии. [↑](#endnote-ref-242)
258. Премьера «Ромео и Джульетты» состоялась в Театре-студии под руководством С. Э. Радлова 23 апр. 1934 г. Худ. В. С. Басов.

     Второй вариант постановки «Отелло» в этом коллективе С. Э. Радлов осуществил 20 мая 1935 г. А. А. Гвоздев откликнулся на него статьей «К высотам трагического спектакля. “Отелло” в Театре-студии п / р С. Радлова». — Рабочий и театр, 1935, № 9, с. 10 – 11. [↑](#endnote-ref-243)
259. Речь идет о втором сценическом варианте «Свадьбы Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина, осуществленном В. Э. Мейерхольдом в ГосТИМе (худ. В. А. Шестаков; премьера 14 апр. 1933 г. во время ленинградских гастролей театра); впервые Мейерхольд обратился к «Свадьбе Кречинского» в Александринском театре в 1917 г. [↑](#endnote-ref-244)
260. Печ. по тексту журнала: Рабочий и театр, 1936, № 18, с. 8 – 9.

     Актуальная для советского театра 1930‑х гг. проблема творческого освоения классического наследия связана у А. А. Гвоздева, критика и ученого-западника, с методологическими проблемами изучения классиков. Так, в течение последних лет жизни Гвоздева Мольер (как и Шекспир) становится одним из узловых имен в его критической и научной деятельности: он ратует за возвращение высокой комедии Мольера на сцену, полемизирует с С. С. Мокульским на методологические темы (см.: *Гвоздев А*. Мольер или Коцебу? — Сов. искусство, 1936, 17 апр.), откликается на новые постановки Мольера в профессиональном и самодеятельном театре и, наконец, задумывает монографию о Мольере (осталась неосуществленной). [↑](#endnote-ref-245)
261. Имеется в виду деятельность В. Э. Мейерхольда, Ю. М. Бонди, В. Н. Соловьева в петербургской Студии на Бородинской. Доктор Дапертутто — псевдоним В. Э. Мейерхольда, под которым он издавал журнал «Любовь к трем апельсинам» (1914 – 1916). Идеи, указанные А. А. Гвоздевым, излагались в книге В. Э. Мейерхольда «О театре» в разделе «Балаган». См.: *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1, М., 1968, с. 207 – 229. [↑](#endnote-ref-246)
262. {257} Премьера «Проделок Скапена» Ж.‑Б. Мольера в постановке В. П. Кожича в Траме состоялась 20 июня 1935 г. Худ. А. И. Константиновский. [↑](#endnote-ref-247)
263. «Скупой» Ж.‑Б. Мольера в московском Драматическом театре был поставлен в 1935 г. В. С. Смышляевым. [↑](#endnote-ref-248)
264. Премьера «Ревизора» в Ленинградском Тюзе состоялась 16 апр. 1936 г. Реж. А. А. Брянцев, худ. В. И. Бейер. А. А. Гвоздев отозвался на спектакль рецензией «Бесстрастный Ревизор» (рукопись хранится в архиве ЛГИТМиК), опубликованной с большими сокращениями под названием «“Ревизор” в Тюзе» (Сов. искусство, 1936, 5 июля). [↑](#endnote-ref-249)
265. Печ. по кн.: *Гвоздев А*. Островский на сцене ленинградских театров. Доклад на научно-творческой конференции Всероссийского театрального общества «Островский на советской сцене» 25 – 29 декабря 1936 г. Л.; М., 1937.

     В своем выступлении на конференции, проходившей в Москве, А. А. Гвоздев говорил о судьбе произведений А. Н. Островского на ленинградской сцене в советский период. [↑](#endnote-ref-250)
266. С. Э. Радлов возглавил Академический театр драмы в 1936 г., сменив на этом посту Б. М. Сушкевича. Премьера «Леса» в постановке В. П. Кожича (худ. С. В. Товбин и А. И. Константиновский) состоялась 11 дек. 1936 г. [↑](#endnote-ref-251)
267. А. А. Гвоздев цитирует Докладную записку В. Э. Мейерхольда и Ю. Э. Озаровского Директору императорских театров В. А. Теляковскому от 13 февр. 1910 г. по монографии Н. Д. Волкова «Мейерхольд» (Л., 1929); полностью Докладная записка воспроизведена в кн.: Творческое наследие Мейерхольда. М., 1978. [↑](#endnote-ref-252)
268. Цитируется статья «Театр и революция» А. В. Луначарского, написанная по просьбе Союза немецких театральных работников и опубликованная впервые в Германии; на рус. яз. — в сб. его статей «Театр и революция» (М., 1924). В Собр. соч. А. В. Луначарского статья датируется 1921 г. [↑](#endnote-ref-253)
269. Пролеткульт — общественная организация пролетарской самодеятельности в области художественной культуры, возникшая в сент. 1917 г. — пытался на практике утверждать идеи А. А. Богданова о «чистой», «однородной», «коллективистической» культуре пролетариата, независимой от культурного наследия прошлого. [↑](#endnote-ref-254)
270. «Бесприданница» была поставлена В. Н. Соловьевым 11 нояб. 1927 г. во вновь открытом при Доме Просвещения им. Тимирязева Молодом театре (худ. И. А. Шмырин), затем в Красном театре (5 сент. 1933 г., худ. М. С. Полярный). В постановке 1933 г. Карандышева играли Ф. М. Мельников и С. Л. Вакс. Частично экспозиция спектакля была опубликована в коллективном издании «Наша работа над классикой»; А. А. Гвоздев был редактором и автором вступительной статьи в этом сборнике.

     Об экспрессионистской режиссуре В. Н. Соловьева в Молодом театре в 1923 – 1924 гг. см. статью [«Экспрессионисты на русской сцене»](#_Toc134087057) в наст. сборнике. Критик проводит параллель между «Бесприданницей» и спектаклем «С утра до полуночи» Г. Кайзера, поставленным В. Н. Соловьевым в Молодом театре в 1924 г. [↑](#endnote-ref-255)
271. Премьера «Женитьбы Бальзаминова» состоялась в Траме 1 апр. 1936 г. Реж. И. П. Чужой, худ. А. И. Константиновский.

     Ленинградский театр имени Ленинского комсомола возник в результате объединения Трама с Красным театром в сент. 1936 г. [↑](#endnote-ref-256)
272. «Недоросль» Д. И. Фонвизина был поставлен в Траме М. В. Соколовским 5 апр. 1933 г. Худ. Ф. Ф. Кондратов. Спектакль с трамовской безудержностью отдавал дань вульгаризации классики. [↑](#endnote-ref-257)
273. «Бесприданница» была поставлена Н. К. Симоновым и М. И. Вольским на Малой сцене Академического театра драмы 5 янв. 1936 г. Худ. Н. Н. Сосунов. А. А. Гвоздев рецензировал спектакль в статьях «Две “Бесприданницы”» {258} (Сов. искусство, 1936, 29 янв.) и «О культуре режиссера» (Рабочий и театр, 1936, № 9, с. 10 – 11). [↑](#endnote-ref-258)
274. См. примеч. 1 к статье «Декорация и площадка. О театральном художнике» [В электронной версии — [198](#_Tosh0000176)]. [↑](#endnote-ref-259)
275. Театр актерского мастерства был организован Л. С. Вивьеном из своих учеников по Техникуму сценических искусств в 1928 г. С 1931 г. он существовал как филиал Академического театра драмы, в 1933 г. вошел в состав ленинградского Театра Красной Армии. В опт. 1936 г. группа учеников пополнила труппу Театра ЛОСПС (который стал называться «Театр имени ЛОСПС»), что не совсем точно расценивается А. А. Гвоздевым как «слиянию двух театров». [↑](#endnote-ref-260)
276. Роль Феклуши в «Грозе» (Театр ЛОСПС) играла Л. А. Волынская. [↑](#endnote-ref-261)
277. Роль Жадова в «Доходном месте» (Большой драматический театр им. М. Горького) исполнял В. И. Янцат. [↑](#endnote-ref-262)
278. Постановкой «Бешеных денег» А. Н. Островского 19 нояб. 1933 г. открылся ленинградский Новый театр. [↑](#endnote-ref-263)
279. «Три сестры» А. П. Чехова в Новом театре были поставлены И. М. Кроллем 5 янв. 1936 г. Худ. М. А. Григорьев. [↑](#endnote-ref-264)
280. М. В. Соколовский возглавил Драматический театр в 1936 г. после того как ленинградский Трам прекратил свое существование. [↑](#endnote-ref-265)
281. Печ. по тексту журнала: Жизнь искусства, 1924, № 11, с. 7; № 12, с. 8 – 9. [↑](#endnote-ref-266)
282. А. А. Гвоздев цитирует статью Ф. Леже «Эстетика машин», напечатанную в берлинском журнале «Querschnitt» в 1923 г. [↑](#endnote-ref-267)
283. «Танцы машин» Н. М. Фореггера — попытка в цикле танцев, поставленных с элементами акробатики, изобразить производственные процессы. Постановка была осуществлена 13 февр. 1922 г. в Москве в «Мастфоре» (Мастерская Фореггера). [↑](#endnote-ref-268)
284. Понимание дунканизма изложено Гвоздевым в статье [«Айседора Дункан»](#_Toc134087117) (см. в наст. сборнике). [↑](#endnote-ref-269)
285. Ср. рассуждение А. А. Гвоздева об «отмене ног» в балете «Шехеразада» в статье [«Театральная Москва»](#_Tosh0000177); см. также примеч. 3 к этой статье [В электроной версии — [6](#_Tosh0000178)]. [↑](#endnote-ref-270)
286. По-видимому, имеется в виду московская труппа «Государственного молодого балета», руководимая Э. И. Элировым. В Ленинграде существовала группа «Молодой балет», руководимая Г. М. Баланчивадзе. А. А. Гвоздев позднее писал о выступлениях этого коллектива. См.: *Гвоздев А*. Молодой балет. — Жизнь искусства, 1924, № 22, с. 4. [↑](#endnote-ref-271)
287. Хореографический Совет при Управлении академическими театрами Петрограда был создан в июле — авг. 1922 г., после чего состав его кардинально менялся. Хореографический Совет испытывал определенные трудности в выработке программы дальнейшего развития академического балета. [↑](#endnote-ref-272)
288. «Сольвейг» — балет-сказка на муз. Э. Грига (инструментовка Б. В. Асафьева). Сценарий Б. Г. Романова, А. А. Шайкевича и П. П. Потемкина. Балетм. П. Н. Петров, худ. А. Я. Головин. На сцене Академического театра премьера состоялась 24 сент. 1922 г.

     Танц-симфония «Величие мироздания» — опыт симфонизации классического танца, программный бессюжетный балет на муз. 4‑й симфонии Бетховена, осуществленный Ф. В. Лопуховым в Академическом театре оперы и балета 7 марта 1923 г. Декорации сборные, костюмы П. И. Гончарова. [↑](#endnote-ref-273)
289. Печ. по тексту журнала: Жизнь искусства, 1924, № 13, с. 7 – 8. [↑](#endnote-ref-274)
290. Опера «Саломея» Р. Штрауса (по О. Уайльду) была поставлена в Академическом {259} театре оперы и балета 6 июля 1924 г. Реж. И. М. Лапицкий, дир. В. А. Дранишников, худ. М. И. Курилко, М. Ф. Домрачев, балетм. А. И. Чекрыгин. [↑](#endnote-ref-275)
291. Опера «Электра» Р. Штрауса (либретто Г. фон Гофмансталя) была поставлена В. Э. Мейерхольдом в Мариинском театре 18 февр. 1913 г. Худ. А. Я. Головин. В записи А. К. Гладкова зафиксирована режиссерская оценка спектакля, относящаяся к 1930‑м гг.: «Мы слишком увлеклись изобразительным решением и пренебрегли музыкой». (См.: *Гладков А*. Театр. Воспоминания и размышления. М., 1980, с. 325). [↑](#endnote-ref-276)
292. Балет «Петрушка» И. Ф. Стравинского в Академическом театре оперы и балета Л. С. Леонтьев поставил 20 нояб. 1920 г., основываясь на хореографии М. М. Фокина (Русский балет Дягилева в Париже, 1911). Худ. А. Н. Бенуа. [↑](#endnote-ref-277)
293. Премьера балета «Жар-птица» И. Ф. Стравинского в хореографии Ф. В. Лопухова состоялась 2 окт. 1921 г. Худ. А. Я. Головин. Это был первый балет Ф. В. Лопухова, не зависимый от классической интерпретации М. М. Фокина, поставленный в Академическом театре оперы и балета. [↑](#endnote-ref-278)
294. Здесь упомянута 2‑я редакция балета («Шопениана. Романтические грезы»), поставленная М. М. Фокиным в Мариинском театре 8 марта 1908 г. (оркестровка А. К. Глазунова и М. Ф. Келлера); балет был возобновлен Ф. В. Лопуховым 4 февр. 1923 г. [↑](#endnote-ref-279)
295. Печ. по тексту журнала: Жизнь искусства, 1924, № 18, 29 апр., с. 6. [↑](#endnote-ref-280)
296. Е. П. Гердт называли «блюстительницей искусства танца» (А. Л. Волынский), «наиакадемичнеишей из танцовщиц нашего балета» (И. И. Носилов). В статье «Гердт — Раймонда» А. А. Гвоздев писал: «Напрасно упрекают ее в холодности — это было раньше. Теперь же, на высоте своего дарования, Гердт согревает весь балет мягким, нежным светом» (Красная газ., веч. вып., 1924, 13 нояб.). В финале этой статьи, однако, критик категорически заявляет: «В будущем такого искусстве не будет. По своей эстетике и по своей структуре оно все в прошлом, и то, что мы сейчас смотрим, есть великое прошлое. А будущее, быть может ближайшее, скажет совсем иное, веское слово». [↑](#endnote-ref-281)
297. Печ. по тексту журнала: Жизнь искусства, 1924, № 29, с. 12 – 13. [↑](#endnote-ref-282)
298. В 1921 г. за границей В. В. Кригер поставила балетный номер, исполнявшийся ею в концертах, на муз. 2‑й рапсодии Ф. Листа. [↑](#endnote-ref-283)
299. А. А. Гвоздев неоднократно бывал в командировках в Германии, после чего выступал в печати с обзорами немецкого театра, кино, цирка, состояния германской науки о театре. Балету посвящены статьи А. А. Гвоздева «Балет за рубежом» (Жизнь искусства, 1924, № 23, с. 15 – 16) и «Танцы и балет в Германии» (Красная газ., веч. вып., 1925, 16 дек.). [↑](#endnote-ref-284)
300. Печ. по тексту журнала: Жизнь искусства, 1924, № 46, с. 10 – 11. [↑](#endnote-ref-285)
301. Балет «Красный вихрь» («Большевики») В. М. Дешевова был поставлен Ф. В. Лопуховым 29 окт. 1924 г. на сцене Академического театра оперы и балета. Худ. Л. Т. Чупятов. Спектакль быстро сошел со сцены. А. А. Гвоздев откликнулся на него статьей «“Красный вихрь” (Академический балет)» (Красная газ., веч. вып., 1924, 30 окт.). [↑](#endnote-ref-286)
302. Печ. по тексту: Красная газ., веч. вып., 1924, 24 нояб. [↑](#endnote-ref-287)
303. Ф. В. Лопухов выпустил свою редакцию балета «Дон Кихот» Л. Ф. Минкуса {260} 30 сент. 1923 г., основываясь на хореографии А. А. Горского, поставившего его в Мариинском театре в 1902 г. Восстановление классического репертуара — одна из существенных сторон деятельности выдающегося балетмейстера, обладавшего уникальной хореографической памятью, знанием стиля каждого хореографа. [↑](#endnote-ref-288)
304. Интересно сравнить суждения А. А. Гвоздева о ценности исканий Е. М. Люком, которая «не хочет укладываться в законные пределы установленных в балете традиций и в рамки общепризнанных границ классики», со статьей «Д. В.». Очевидна чуткость критика к поискам новой пластики в балете. [↑](#endnote-ref-289)
305. Печ. по тексту: Красная газ., веч. вып., 1925, 13 апр. [↑](#endnote-ref-290)
306. 12 апр. 1925 г. состоялся выпускной спектакль Ленинградского хореографического училища на сцене Академического театра оперы и балета. «Ручей» — балет Л. Делиба (2‑я, 4‑я картины) и Л. Ф. Минкуса (1‑я, 3‑я картины). Балетм. В. И. Пономарев и А. Я. Ваганова (отдельные вариации), худ. К. М. Иванов. М. Т. Семенова исполняла партию Наилы. Об этом дебюте А. А. Гвоздев опубликовал также статью «Ученица-балерина Семенова» (Жизнь искусства, 1925, № 17, с. 7). [↑](#endnote-ref-291)
307. Печ. по тексту: Красная газ., веч. вып., 1925, 12 мая.

     В статье переплелись восторг и возмущение «странным театром» — классическим балетом. Поводом к статье послужил старый спектакль «Спящая красавица» П. И. Чайковского — М. И. Петипа. Ф. В. Лопухов возобновил балет 8 окт. 1922 г. Худ. К. А. Коровин, П. Я. Овчинников, В. С. Яковлев. С. И. Петров, Н. А. Клодт. [↑](#endnote-ref-292)
308. Печ. по тексту журнала: Жизнь искусства, 1925, № 20, с. 12 – 13. [↑](#endnote-ref-293)
309. Премьера оперы «Дальний звон» Ф. Шрекера в Ленинградском академическом Малом оперном театре состоялась 9 мая 1925 г. Реж. С. Э. Радлов, худ. В. В. Дмитриев, дир. В. А. Дранишников, балетм. А. И. Чекрыгин. [↑](#endnote-ref-294)
310. Мнения о постановке оперы «Дальний звон» были разноречивыми. Высокую оценку музыке и спектаклю дал В. Г. Каратыгин; «попросту низкопробным» назвал «Дальний звон» как оперное произведение В. Р. Раппапорт. Все сходились в том, что спектакль раскрыл значительные творческие возможности Малого оперного театра в постановке современных произведений, и так же единодушно признавали слабость либретто. [↑](#endnote-ref-295)
311. Упоминание об опере Р. Штрауса «Кавалер роз», которую можно было бы решить «в плане гротескной сатиры», было воспринято как рекомендация. Постановщик этой оперы в 1928 г. С. Э. Радлов впрямую возлагает ответственность за рождение спектакля на А. А. Гвоздева (см.: *Радлов С*. Простые истины. — Жизнь искусства, 1928, № 50, с. 8 – 9; *Соллертинский И*. Несколько замечаний о «простых истинах». — Там же). [↑](#endnote-ref-296)
312. Печ. по тексту: Красная газ., веч. вып., 1926, 17 мая. [↑](#endnote-ref-297)
313. «Пульчинелла» — балет по мотивам старинной итальянской сказки «Четыре полишинеля» на муз. Дж. Перголези в обр. И. Ф. Стравинского был поставлен Ф. В. Лопуховым в Академическом театре оперы и балета 16 мая 1926 г. Худ. В. В. Дмитриев. [↑](#endnote-ref-298)
314. О «Жар-птице» И. Ф. Стравинского см. примеч. 4 к статье «Импрессионизм и балет» [В электронной версии — [277](#_Tosh0000179)].

     Премьера балета «Ночь на Лысой горе» на муз. М. П. Мусоргского (в оркестровке Н. А. Римского-Корсакова) состоялась в Академическом театре {261} оперы и балета 16 марта 1924 г. Балетм. Ф. В. Лопухов, декорации К. А. Коровина из балета «Млада», костюмы М. Ф. Домрачева. А. А. Гвоздев откликнулся на премьеру статьей «Две новых постановки» (Жизнь искусства, 1924, № 16, с. 10). [↑](#endnote-ref-299)
315. О танц-симфонии «Величие мироздания» см. примеч. 7 к статье «Пробуждение “Спящей красавицы”» [В электронной версии — [272](#_Tosh0000180)]; о [«Красном вихре»](#_Toc134087109) см. одноименную статью в наст. сборнике. [↑](#endnote-ref-300)
316. Статья А. А. Гвоздева «На пути к новому балету. (“Пульчинелла” в Академическом балете)» была опубликована в «Красной газете» 18 мая 1926 г. Затем критик вернулся к разговору о «Пульчинелле» в статьях «О новом балете» (Жизнь искусства, 1926, № 42, с. 6 – 7) и «В балете» (Красная газ., веч. вып., 1926, 28 дек.). [↑](#endnote-ref-301)
317. Печ. по тексту: Красная газ., веч. вып., 1927, 28 апр. [↑](#endnote-ref-302)
318. Речь идет о балете «Ледяная дева» («Сольвейг») на муз. Э. Грига (в обр. Б. В. Асафьева). Балетм. Ф. В. Лопухов, худ. А. Я. Головин. Премьерный спектакль 27 апр. 1927 г. на сцене был юбилейным, отмечалось двадцатилетие артистической и балетмейстерской деятельности Ф. В. Лопухова.

     Критик откликнулся на этот спектакль также статьей «Ледяная дева» (Жизнь искусства, 1927, № 18, с. 5). В целом балет оценивался А. А. Гвоздевым суровее, чем другими критиками и современными исследователями, а также публикой (спектакль долгие годы оставался в репертуаре театра). [↑](#endnote-ref-303)
319. Критик имеет в виду хореографию К. Я. Голейзовского в балете «Иосиф Прекрасный» С. Н. Василенко на сцене Московского экспериментального театра — филиала Академического Большого театра (премьера 3 марта 1925 г.) — и танцы, поставленные Г. М. Баланчивадзе в вечерах «Молодого балета». [↑](#endnote-ref-304)
320. Печ. по тексту журнала: Жизнь искусства, 1927, № 27, с. 8. [↑](#endnote-ref-305)
321. Настоящая статья — вторая часть обзора сезона; первая публикуется в разделе «Советский драматический театр». [↑](#endnote-ref-306)
322. А. Коутс приезжал в Ленинград в 1926 г. и дирижировал операми «Борис Годунов» (15 апр. 1926 г.), «Аида» (17 апр. и 11 мая 1926 г.), «Кармен» и драматической легендой для оркестра, хора и голоса соло «Гибель Фауста» Г. Берлиоза (17 мая 1926 г.). С гастролями в этот период в Ленинград приезжали также дирижеры Ф. Штидри и О. Клемперер. [↑](#endnote-ref-307)
323. Опера Р. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры» была поставлена в Академическом театре оперы и балета 7 нояб. 1926 г. Реж. В. Р. Раппапорт, дир. В. А. Дранишников, худ. В. В. Дмитриев, балетм. Ф. В. Лопухов. «Бал-маскарад» Дж. Верди был поставлен там же 25 марта 1927 г. Реж. В. Р. Раппапорт, дир. А. Коутс, худ. В. А. Щуко, балетм. Л. С. Леонтьев. [↑](#endnote-ref-308)
324. Премьера «Евгения Онегина» в Академическом театре оперы и балета состоялась 13 апр. 1929 г. Реж. Э. И. Каплан, дир. А. В. Гаук, худ. В. В. Дмитриев, балетм. В. И. Вайнонен. Премьера «Бориса Годунова» в постановке С. Э. Радлова — там же 16 февр. 1928 г. Дир. В. А. Дранишников, балетм. В. И. Вайнонен. [↑](#endnote-ref-309)
325. Опера «Любовь к трем апельсинам» С. С. Прокофьева числится здесь в ряду «новой западной музыки», поскольку композитор вернулся в Советскую Россию лишь в 1932 г. Премьера в Ленинградском академическом театре оперы и балета состоялась 18 февр. 1926 г. Реж. С. Э. Радлов. Дир. В. А. Дранишников. Худ. В. В. Дмитриев. [↑](#endnote-ref-310)
326. Опера «Прыжок через тень» Ф. Кшенека была поставлена в Ленинградском академическом Малом оперном театре реж. Н. В. Смоличем 21 мая 1927 г. Дир. С. А. Самосуд, худ. В. В. Дмитриев. Балетм. А. И. Чекрыгин. А. А. Гвоздев рецензировал спектакль: *Гвоздев А*. Прыжок через тень. — Жизнь искусства, 1927, № 22, с. 14. [↑](#endnote-ref-311)
327. {262} О «Ледяной деве» см. примеч. 1 к одноименной статье в наст. сборнике [В электронной версии — [302](#_Tosh0000181)]. [↑](#endnote-ref-312)
328. «Байка о Лисе» — балет-пантомима И. Ф. Стравинского «Банка про лису, петуха, кота да барана» был поставлен в Ленинградском академическом театре оперы и балета Ф. В. Лопуховым 2 янв. 1927 г. Худ. В. В. Дмитриев. Критик писал о премьере дважды: *Гвоздев А*. Байка Стравинского. — Жизнь искусства, 1927, № 2, с. 12 – 13; *он же*. Неразбериха про лису, петуха и прочую тварь. — Красная газ., веч. вып., 1927, 4 янв. [↑](#endnote-ref-313)
329. См. статьи А. А. Гвоздева: Семенова в «Лебедином озере». — Красная газ., веч. вып., 1926, 15 февр.; Семенова в «Баядерке». — Красная газ., веч. вып., 1927, 18 янв.; «Спящая красавица». (Академический балет). — Красная газ., веч. вып., 1927, 10 мая. [↑](#endnote-ref-314)
330. Печ. по тексту: Красная газ., 1927, 27 сент. [↑](#endnote-ref-315)
331. Статья представляет собой отклик на смерть А. Дункан (14 сент. 1927 г.). Одна из основоположниц танца модерн, А. Дункан ратовала за общедоступность танцевальной культуры, основывала Студии в разных странах. Она отрицала школу классического танца. После отъезда А. Дункан из СССР организованной ею хореографической студней руководила ее приемная дочь Ирма Дункан (с 1924 г. по 1949 г.). Студия «Гептахор» в Ленинграде существовала с 1918 г. по 1934 г. [↑](#endnote-ref-316)
332. Печ. по тексту журнала: Жизнь искусства, 1927, № 42, с. 11.

     Это третья публикация А. А. Гвоздева, посвященная «Воццеку» («Войцеку») А. Берга. Предыдущие: Поэт-революционер Георг Бюхнер (К постановке «Воццека»). — Жизнь искусства, 1927. № 24, с. 12; «Воццек» А. Берга и проблемы музыкального театра. — Жизнь искусства, 1927, № 25, с. 4. Единомышленником А. А. Гвоздева выступил музыкальный критик Н. П. Малков. [↑](#endnote-ref-317)
333. Опера А. Берга «Воццек» (по Г. Бюхнеру) создана в 1921 г. Поставлена на сцене Ленинградского академического театра оперы и балета 13 июня 1927 г. Либретто А. Берга в пер. М. А. Кузмина. Реж. С. Э. Радлов, дир. В. А. Дранишников, худ. М. З. Левин, балетм. В. И. Вайнонен. [↑](#endnote-ref-318)
334. Печ. по тексту журнала: Жизнь искусства, 1928, № 1, с. 5; № 2, с. 4 – 5; № 4, с. 4 – 5. [↑](#endnote-ref-319)
335. После этой публикации следующим шагом к выяснению «характера, метода и темпа реформы» балета была совместная статья А. А. Гвоздева, В. Н. Всеволодского и И. И. Соллертинского «Реорганизация хореографического образования» (Жизнь искусства, 1928, № 38, с. 12 – 13; продолжение — № 39, с. 12 – 13).

     Интересно отметить, что критическому пересмотру А. А. Гвоздев подверг современную ситуацию в музыкальном театре в целом. В «Жизни искусства» (1929, № 5) появилась обширная публикация «О реформе оперного театра», составленная из тезисов, выработанных в Государственном институте истории искусств, и подписанная заведующим Музыкальным отделом Б. В. Асафьевым и заведующим Театральным отделом А. А. Гвоздевым. [↑](#endnote-ref-320)
336. Сторонник и исследователь академической школы А. Я. Левинсон не принимал новых течений и реформ в современном балете. С 1919 г. он жил за границей. А. Л. Волынский, автор многих статей о балете, книг «Проблемы русского балета» и «Книга Ликований», анализировал элементы классического танца, доказывая их специфическую содержательность. [↑](#endnote-ref-321)
337. Ж. Ж. Новер, балетмейстер и автор «Писем о танце и балетах» (1760 г.), связанных с эстетикой французского Просвещения, усиливал литературную, {263} драматургическую основу балета, разрабатывал жанр «трагического балета» с развитой сюжетной пантомимой.

     «Эсмеральда» — балет Ц. Пуни по роману В. Гюго «Собор Парижской богоматери». Балетм. и автор либретто Ж. Перро. [↑](#endnote-ref-322)
338. Речь идет о «Русских сезонах» в Париже (с 1907 г.), Лондоне (с 1912 г.) и в США (с 1915 г.), организованных С. П. Дягилевым с целью пропаганды современного русского искусства (с 1910 г. — исключительно балета). Новаторская хореография М. М. Фокина определила лицо «Русских сезонов». [↑](#endnote-ref-323)
339. Вопрос о «сюжетной пантомиме» в балете и сегодня находится в русле ведущихся в хореографии поисков. Но недооценка классического танца с присущим ему образным строем была чревата серьезными издержками, которые и обнаружились в балетном театре последующих десятилетий. Вместо с тем А. А. Гвоздев постоянно призывал не изолировать классический танец от опыта современного искусства. Взгляды А. А. Гвоздева на пути развития балета менялись. В статье «Балет и современность» (Жизнь искусства, 1925, № 2, с. 8 – 9; продолжение — № 5, с. 7 – 8) он высказывал иное отношение к сюжетному началу балета: «Балету придется так же, как и современной драматургии, отправиться на поиски новых форм фабулы, отречься от литературного подхода к сюжету и опереться на сознание своей театральной сущности. Но прежде, чем отправиться на драматические поиски, необходимо просмотреть и другие элементы балетного спектакля и установить их соотношение с фабулой. Ведь еще остается открытым вопрос, нужна ли она вообще и не подойдет ли балет скорее и успешнее к отражению современности, совершенно, хотя бы на время, отказавшись от нее?» (Жизнь искусства, 1925, № 5, с. 8). [↑](#endnote-ref-324)
340. К теме актера музыкального театра А. А. Гвоздев обращался специально в статьях «Актер на оперной сцене» (Жизнь искусства, 1928, № 47, с. 2) и «Об актере в балете» (Красная газ., веч. вып., 1929, 4 окт.). [↑](#endnote-ref-325)
341. В журнальной публикации имеется ссылка на издание: *Волынский А. Л*. Книга Ликований. Азбука классического танца. Л., 1925. [↑](#endnote-ref-326)
342. Сторонник ритмопластического направления в хореографии, Л. И. Лукин ставил танцевальные миниатюры: «Вечер танца свободного тела», «Кармен» (на муз. П. И. Чайковского и В. Н. Крюкова) в Студии им. А. Дункан. В 1924 г. организовал гастрольную труппу «Свободный балет». А. А. Гвоздев рецензировал выступления «Свободного балета» в Ленинграде (см.: *Гвоздев А*. Свободный балет. — Жизнь искусства, 1924, № 17, с. 15).

     О К. Я. Голейзовском и Г. М. Баланчивадзе см. примеч. 2 к статье «Ледяная дева» [В электронной версии — [303](#_Tosh0000182)]. [↑](#endnote-ref-327)
343. Танцы нищих в «Гадибуке» (1922 г., студия «Габима», реж. Е. Б. Вахтангов) были поставлены Л. А. Лащилиным. В «Любви под вязами» Ю. О’Нила (1926 г., Камерный театр, реж. А. Я. Таиров) танцы ставила Н. А. Глан. В постановках В. Э. Мейерхольда в советский период танцы ставили К. Я. Голейзовский, А. О. Костомолоцкий, В. Я. Парнах. А. М. Мессерер, Н. А. Глан. [↑](#endnote-ref-328)
344. Печ. по тексту: Красная газ., веч. вып., 1930, 20 янв. [↑](#endnote-ref-329)
345. Премьера спектакля состоялась 18 янв. 1929 г. Реж. Н. В. Смолич, дир. С. А. Самосуд, худ. В. В. Дмитриев. В отклике на спектакль В. И. Музалевского, напечатанном рядом с данной статьей А. А. Гвоздева, дается высокая оценка работы композитора. [↑](#endnote-ref-330)
346. Печ. по тексту стенограммы обсуждения от 30 января 1935 г. (Архив ЛГИТМиК имени Н. К. Черкасова, ф. А. А. Гвоздева, оп. 1, ед. хр. 61).

     {264} Премьера спектакля состоялась 25 янв. 1935 г. (либретто М. И. Чайковского в переработке В. И. Степича по новому сценарию В. Э. Мейерхольда; реж. В. Э. Мейерхольд, дир. С. А. Самосуд, худ. Л. Т. Чупятов). Критик рецензировал эту постановку. См.: *Гвоздев А*. Большая победа. «Пиковая дама» в Малом оперном театре. — Смена, 1935, 10 февр.

     Обсуждение вел И. И. Соллертинский, участвовали А. Я. Будяковский, А. А. Гвоздев, Д. Д. Шостакович, А. И. Пиотровский, А. П. Гладковский, С. А. Грес (Кукуричкин), В. И. Стенич, П. В. Грачев, В. Э. Мейерхольд. [↑](#endnote-ref-331)
347. «Как жаль ее развратницей назвать» — пьеса Д. Форда. «Предшествующий оратор» — А. Я. Будяковский, закончивший свое выступление следующим образом: «Жаль, что такой выдающийся мастер нашего режиссерского искусства, как В. Э. Мейерхольд, не поставил оперы “Пиковая дама” по Чайковскому». [↑](#endnote-ref-332)
348. А. А. Гвоздев цитирует Л. И. Поливанова, выдающегося педагога-словесника, по кн.: Сочинения А. С. Пушкина с объяснениями их и сводом отзывов критики. Издание Льва Поливанова для семьи и школы в 5‑ти т. М., 1895, т. 4, с. 588. [↑](#endnote-ref-333)
349. Имеются в виду рецензии: *Граве А*. (второй псевдоним С. А. Кукуричкина, присутствовавшего на обсуждении спектакля) «Пиковая дама». Малый оперный театр. — Лен. правда, 1935, 28 янв.; *Гинзбург С. Л. «*Пиковая дама» в постановке Мейерхольда. — Красная газ., 1935, 29 янв. [↑](#endnote-ref-334)