Крыжицкий Г. К. **Режиссерские портреты** / Предисл. С. А. Воскресенского. М.; Л.: Теакинопечать, 1928. 103 с.

*Воскресенский С. А.* **Предисловие** 3 [Читать](#_Toc315191096)

**Сценический натурализм**. *Режиссура старого натуралистического театра — Моск. Худ. Театр — Два основных режиссерских типа — К. С. Станиславский — Вл. Ив. Немирович-Данченко — И. М. Лапицкий и оперный натурализм* 13 [Читать](#_Toc315191097)

**Вс. Э. Мейерхольд** 25 [Читать](#_Toc315191098)

**Н. Н. Евреинов** 36 [Читать](#_Toc315191099)

**Федор Комиссаржевский** 48 [Читать](#_Toc315191100)

**К. А. Марджанов** 58 [Читать](#_Toc315191101)

**Е. Б. Вахтангов** 67 [Читать](#_Toc315191102)

**А. Я. Таиров** 77 [Читать](#_Toc315191103)

**Малый режиссерский Олимп**. *Режиссерские группировки — Театральная контрреволюция и ее представители — Евт. Карпов — П. П. Гайдебуров и передвижничество — Театральный Леф и его вожаки — Н. М. Фореггер — Творчески-эклектическая режиссура — Н. В. Петров — А. А. Брянцев — А. М. Грановский — Ученики Мейерхольда — Провинциальная режиссура — Заключение* 88 [Читать](#_Toc315191104)

# **{3}** Предисловие

«Период социалистического строительства наравне с постановкой и решением основных вопросов экономической жизни ставит перед партией задачу решения вопросов “культурной революции” (Ленин). Укрепление экономических и политических позиций дает возможность пролетариату укреплять все более и более свои позиции в области культурного строительства».

За десять лет существования диктатуры пролетариата десятки миллионов трудящихся поднялись к активной культурной жизни и, по мере роста экономического благосостояния нашей страны, начинают предъявлять свои требования и к театральному искусству.

Этот процесс культурного созревания характеризуется следующими моментами:

1) Мощный подъем самодеятельного творчества масс, выдвижение из ее среды кадров рабочих и крестьян — художников.

2) Количественный и качественный рост художественной продукции.

3) Кризис жанров и форм дореволюционного искусства.

4) Колоссальный рост спроса со стороны масс к произведениям искусства и повышение требовательности к их социально-художественному значению.

{4} Так, резолюция майского совещания при ЦК ВКП (б) характеризует глубокий процесс культурного «созревания», делающий все новые и новые слои пролетариата гораздо более активными, чем прежде, участниками культурной стройки, в частности на участие театра.

Активный рабочий зритель уже не довольствуется односторонней критикой виденного им в театре, т. е. критикой пьесы в первую очередь. Он пытается *анализировать* постановку, беря в совокупности все ее элементы. Он старается уяснить себе тенденции постановщика, автора и, наконец, физиономию театра в целом.

Совершенно не случайно поэтому, в числе других затронутых рабочим зрителем вопросов на дискуссии, организованной ЛГСПС, были и следующие: «Мейерхольд требует в своих постановках реальности, например, Аркашка (“Лес”), отправляющий свои естественные потребности под мостом, но для чего тогда кубы, бамбук и в квартире и т. п., ведь в жизни этого не бывает», или «являются ли постановки Мейерхольда экспериментами, или нечто установившееся определенное… как вы рассматриваете постановку “Ревизора” с художественной стороны и какие в нем недостатки», или «почему Мейерхольд в своих постановках употребляет мало реального и очень часто извращает свою тему»[[1]](#footnote-2) и т. д.

В этих подчас нескладно поставленных вопросах сказывается желание уяснить себе связь между содержанием пьесы и ее оформлением, принципы и мотивы этого оформления, желание приобрести ясное представление о путях современной нам режиссуры, центральной фигурой которой бесспорно является Мейерхольд.

{5} Нельзя правильно и полно понять существо различных режиссерских «установок», художественно-политические тенденции нынешних театров, не зная истории русского театра за последние десятилетия.

Создание новых театральных организмов, являвшихся вехами истории театра, неизменно связано с именами режиссеров, в большинстве, до сих пор, работающих в театрах нашей республики.

В связи с вышесказанным достаточно ясна необходимость издания массовой популярной литературы по истории театра. До сих пор такой литературы мы не имеем, не имеем не только соответствующих отделов в нашей театральной прессе, но и простой увязки освещения важнейших очередных театральных событий с историей русского театра за последние десятилетия. Вряд ли стоит здесь говорить подробно о тех формах, в которых такая популяризация истории и путей современного театра могла бы иметь место. Укажем лишь на то, что форма, избранная автором настоящей брошюры — форма литературных портретов деятелей театра безусловно заслуживает внимания.

Дать «*портреты*» крупнейших режиссеров современного русского театра, дать, таким образом, сжатый обзор истории этого театра — задача вполне актуальная.

«Режиссерские портреты» Крыжицкого это отнюдь не исторический обзор путей русской режиссуры; эту задачу автор сознательно не взялся решать.

«Я пишу не историю, а полемику. Этим объясняется подбор и освещение материала», предваряет он читателя. С этим, конечно, не считаться нельзя, но одновременно нельзя не пожалеть, что благодаря именно этой авторской установке, вся брошюра приобретает несколько легковесный характер.

Субъективная оценка различных моментов нашей театральной действительности нередко приводит автора {6} к утверждениям не только дискуссионным, но и просто неверным. Так, утверждение того, что «сейчас война окончена; страсти улеглись, бойцы устали»… или «В оперетте сейчас сосредоточилась наиболее живая часть режиссуры» — неверно. Конечно, театральные фронты не ликвидированы и вокруг каждой мало-мальски значительной постановки разыгрываются подчас очень жестокие «сражения».

Конечно, опереточная режиссура не есть наиболее живая и талантливая, что и доказывать в сущности не стоит, если дать себе труд припомнить о ком персонально может идти речь.

Безусловно неверно утверждение об отсутствии молодых «левых» экспериментирующих театров в Москве и в Ленинграде. Достаточно назвать оба театра Пролеткульта (в особенности Ленинградский), театр Дома Печати в Ленинграде, не говоря уже о других существующих и в провинции, для того чтобы ясна стала эта ошибка автора «Театральных портретов». Все тот же крайний субъективизм, не имеющий места пожалуй лишь в главе о Мейерхольде, является причиной того, что ряд оценок, даваемых Крыжицким в настоящей брошюре, чрезвычайно односторонен. Чрезмерно, например, выделяет он личность Евреинова, уделяя ему едва не более места, чем всем прочим описываемым им режиссерам, слишком подробно останавливаясь на деталях и всяких мелочах, характеризующих Евреинова в личной жизни.

Странное противоречие с тем справедливым резюме, которое делает автор по поводу этой политически и теа-творчески-жалкой фигуры!

В характеристике основателей МХАТ’а бледно и неполно очерчены фигуры людей, когда-то произведших целую революцию в русском театре. В самом деле, мы не находим указаний на работу по созданию ансамбля, до тех пор не существовавшего на театре, {7} ибо театр покоился не столько на режиссере-ламповщике, сколько на актере-одиночке.

Отсюда уже неверность утверждения того, что «Станиславский впервые стал делать хорошо то, что до него делали плохо, ничего не меняя по существу».

Мы не находим так же чрезвычайно важных указаний на влияние Мейнингенцев, как не находим еще многого, что чрезвычайно характерно для обоих режиссерских портретов и что мы лишены возможности полностью здесь перечислить. Чересчур не полна и оценка Таирова. В ряде последних работ театра, в особенности по линии опереточных спектаклей, мы находим много данных к тому, чтобы отнести руководителя Камерного театра к числу следующих за современностью мастеров, совсем не по пути простого «подкрашивания» под эту современность, да и в репертуаре дело имеем не с «мертвецами».

Общим стилем книги обуславливается беглость, отрывочность, легковесность «социологических» экскурсов автора.

Это в особенности дает себя знать в первой и последней главах.

В первой бледно и неясно намечена классовая база МХАТ’а и раннего натурализма, вообще не отделенного в достаточной степени от реализма.

В последней — нет оговорки об истинной природе некоторой театральной «левизны», по существу являвшейся более или менее удачно замаскированным эпигонством. Будь здесь более глубокий социологический анализ со стороны автора в безоговорочные революционеры от театра не попали бы, ну, если не ФЭКСы, то Фореггер во всяком случае!

Все вышеперечисленные недостатки книги тесно связаны с ее общим «полемическим» стилем, с той «установкой», что дана автором во введении.

{8} Однако, при общей бедности нашей теалитературы в деле ознакомления зрителя с историей театра и его деятелями, брошюра все-таки принесет свою долю пользы, ибо наряду с неудачными, мы имеем и удачные характеристики, мы имеем ряд глубоко правильных и полезных замечаний.

В заключение хочется восполнить один пробел, допущенный автором книги. Он умалчивает о тех новых, молодых режиссерских силах, которые не «гремят» и не «шумят» еще, не цитируются и не упоминаются в узкой театральной прессе Москвы и Ленинграда.

Между тем в обеих столицах и в провинциальных театральных центрах в студиях ли, в клубных ли кружках — работают десятки молодых, талантливых, упорных, энергичных режиссеров. Они критически изучают пути, пройденные уже театром, и достижения отмеченные на этом пути; они учатся, экспериментируют — сегодня для того, чтобы завтра выйти на сцену больших театров.

Режиссерский молодняк, воспитанный десятилетием Октябрьской революции, органически связанный с советской общественностью, несомненно сумеет пополнить новыми, свежими силами ряды бойцов за театральный Октябрь…

*С. Воскресенский*

{9} «Иных ужнет, а те далече…»
Пушкин

{11} История русской режиссуры еще не написана, и я отнюдь не собираюсь настоящей книгой восполнять этот пробел в нашей театроведческой литературе. Я пишу не историю, а полемику. Этим объясняется подбор и освещение материала.

Быть может в целом эти наброски характеристик живых и мертвых вожаков театральной революции и дадут нечто в роде истории современного театра в лицах: ведь если театр XIX века — театр актера по преимуществу, то театр XX века — прежде всего театр режиссера. Поэтому имена постановщиков знаменуют собою те направления, те вехи, по которым шел наш театр последние 25 – 30 лет.

Большинство тех, о ком я здесь пишу, я хорошо знаю лично. Со многими воевал бок о бок на левом театральном фронте. Возможно поэтому, что иных я переоценил, иных недооценил.

Да не посетуют же на меня ни те, ни другие.

# **{13}** Сценический натурализм*Режиссура старого натуралистического театра — Моск. Худ. Театр — Два основных режиссерских типа — К. С. Станиславский — Вл. Ив. Немирович-Данченко — И. М. Лапицкий и оперный натурализм*

«Каждое общество имеет тот театр, какой оно заслуживает», сказал Георг Фукс в своей знаменитой «Революции Театра». Перефразируя его мысль, можно утверждать, что каждое общество требует создания именно такого театра, какой ему надобен. Ибо театр есть неотъемлемая часть культуры, культура же создается известными общественно-политическими условиями и характер этой культуры выражает вкусы именно того класса, который в данный момент занимает господствующее положение.

В 80‑х и 90‑х годах прошлого столетия, в связи с быстрым ростом промышленного капитализма, на смену старой аристократической бюрократии пришел торгово-промышленный класс. Усвоив вкусы своих предшественников, эта молодая русская буржуазия породила свой стиль, в котором с необычайною четкостью {14} отразилось мировоззрение или, вернее, мироощущение нового класса.

Этот стиль — *натурализм*.

Уравновешенный и трезвый, он лишен фантазии и полета, как и породивший его молодой русский буржуа, который весь собран в накоплении личного материального благосостояния, являющегося для него мерилом и веры, и морали, и человекопочитания. Не имея иного бога, кроме официального, он обеими ногами стоит на земле, чужд какого бы то ни было героизма и целиком коренится в быте. По своему внутреннему складу он мещанин, мещанин до мозга костей. Он любит обои «пукетами» и симметрично, по рангу (во всем регламент!) расставленную мебель: стол перед диваном, потом кресла, потом полукресла, потом стулья. Самоварное чаепитие вместе с трюмо в простенке гостиной — вот опора его жизнепонимания, основанного на «нутре».

Таков его идеал. Этот же идеал он захотел увидеть и в искусстве. И, прежде всего, конечно, на театре.

И увидел.

Трафаретный павильон, «богатый» — если нужно изобразить зажиточную комнату, и поплоше — если нужна бедная обстановка. Расположенные по рангу кресла и полукресла. Зеркало над диваном или в простенке. Самоварное чаепитие и никаких завиральных идей. Здоровое актерское нутро. Словом все то, что именуется бытом. Оно же — внешний натурализм.

Этот внешний или казенный натурализм, естественно, не требовал для своего воплощения на сцене ярких художественных индивидуальностей. Для этого скорее нужны были средней руки копировщики, имитировавшие на сцене серенькую действительность. И не мудрено поэтому, что и сами режиссеры — {16} копировщики были серенькими и бесцветными. Это режиссеры-ламповщики, расставляющие на сцене мебель и зажигающие свечи в люстре зрительного зала. В роде выведенного Ленским в его водевиле «*Лев Гурыч Синичкии*» режиссера Налимова, на обязанности которого лежало заботиться о том, «чтобы актеры не ходили по морю, яко по суху, и чтобы вообще в волнах ничего не видно было…»

В старом, внешне-натуралистическом, шаблонном театре режиссера-постановщика вообще не было. «О режиссерах, как постановщиках, — говорит в своих воспоминаниях Теляковский, — никто не говорил и этим не интересовался — интересовались исключительно артистами — и отчасти пьесами, но только отчасти». «И, — продолжает он, — если бы в те времена спросить, кто действительно режиссирует пьесы… то ответить было бы трудно, — да никто в сущности этим и не интересовался и такого вопроса не пришло бы в голову задать… Режиссировали пьесу артисты сообща, и режиссеру оставалось только всю их работу зафиксировать, высказывая иногда и свое мнение».

По самому существу своему роль режиссера в натуралистическом театре не творящая, а именно фиксирующая. И, разумеется, глубоко прав Вахтангов, утверждающий, что все режиссеры этого направления как то удивительно на одно лицо: «Все натуралисты равны друг другу, — читаем мы в его “дневнике”, — постановку одного можно принять за постановку другого».

В своей знаменитой докладной записке Островский, который сам одной ногой еще весь был в нутряном быте, а другою пробовал стать на европейскую почву (вспомним, хотя бы, его интерес к испанскому театру и перевод интермедий Сервантеса), указывая на необходимость создания общественного театра, говорил, что {17} таковой может быть создан только именитым московским купечеством. А московское купечество в то время действительно было, пожалуй, в лице отдельных своих представителей, самым передовым слоем русского общества. Зимин хотел затмить своей оперой Большой Московский театр, Морозов и Третьяков закупали полотна русских и французских мастеров, Бахрушин основал свой театральный музей. И не мудрено, поэтому, что театр, о котором мечтал Островский, действительно создался: его основало московское именитое купечество во главе с братом московского городского головы К. С. Алексеевым, по сцене — Станиславским.

К этому времени, однако, т. е. к концу прошлого столетия, вкусы самого этого купечества уже успели сильно эволюционировать. В соответствии с ростом и укреплением капитализма, усложняются требования торговой и, главное, промышленной буржуазии — к театру. Вместо аляповатой позолоты и зеркал — западноевропейский стиль модерн. Вместо поддевки — пиджак, вместо сапог бутылками — ботинки на пуговицах, вместо картуза — мягкая шляпа. Жизнь объинтеллигентилась. Следуя духу времени, Московский Художественный театр ставит модернистые откидные кресла в партере, вместо традиционного красного бархатного занавеса вешает темный суконный с изображением «чайки» (интеллигентский символ взлета); ни капельдинеров в раззолоченных ливреях, ни выходов на аплодисменты, ни цветочных подношений…

Все строго, серьезно и «интеллигентно». И не даром же П. А. Марков в своих «Новейших театральных течениях» утверждает, что «Художественный Театр был очень современным театром — он был театром русской интеллигенции, он питался ею, он жил ее интересами, надеждами и стремлениями».

{18} К сожалению, часто бывает трудно провести грань между интеллигентом и обыкновенным обывателем, и, зачастую, переставая быть интеллигентским, Московский художественный Театр становился обывательским. И совершенно прав Вахтангов говоря, что «Станиславский омещанил театр».

Вместо трагедий — обывательские чувства, вместо сильных эмоций — настроения, вместо действия — лишь самые необходимые движения… Наконец, вместо театра — фотография жизни.

Режиссуре МХТ’а недоставало поэзии, фантазии, взлета. И если спектакли его все-таки захватывали и волновали, так только силою актерского мастерства, а никак не «театральностью», не творчеством режиссера.

Здесь мы вплотную подходим к одному из основных вопросов нашей книги: современная режиссура начинает все больше и больше разграничивать два понятия, два момента в создании спектакля: с одной стороны — работа с актером, создание роли, работа над внутренним насыщением спектакля, а с другой стороны — внешнее оформление этого спектакля, построение его в целом, его общий художественный замысел.

Сообразно с этими двумя плоскостями режиссерской работы и сами режиссеры естественно распадаются на два типа; режиссер для актера, так сказать учитель сцены, и режиссер-постановщик, metteur en scène, композитор спектакля в целом. Первый скорее педагог, второй — режиссер в собственном смысле слова. И лишь очень редко, в творческой индивидуальности только больших мастеров, оплетаются оба эти начала.

В стенах МХТ’а — в момент его создания — оба эти начала сказались представленными в лице двух его основателей — Станиславского и Немировича-Данченко. Каждый из них представляет собою одно из {19} незыблемых начал современного театра, искусство актера и искусство постановки.

*Станиславский* прежде всего актер и его «Жизнь в искусстве» — исповедь актера, поиски внутреннего актерского пути, стремление отыскать законы актерского творчества. Его «система» не теория режиссуры, а опыт обоснования психологии актерского творчества, система тренировки и воспитания актера. Станиславского никогда не волнует проблема формы сценического произведения, как такового. В этой области он нетребователен и неизобретателен — для «формальных» внешних исканий он приглашает в театр посторонних — Гордона Крэга, Бенуа. Весь «переворот» в области сценического натурализма, сделанный Московским Художественным Театром, заключается в том, что он стал впервые *хорошо* делать точно то же самое, что до него все делали *плохо*, ничего не меняя по существу.

В самом деле. Старый, домхатовский натурализм пользовался плохими павильонами, притом установленными по казенному; Станиславский заменил скверные павильоны хорошими и раскрыл анфилады и interieur’ы. В казенном театре помощник режиссера, изображая уезжающую тройку, бренчал за сценой бубенцами, как попало, — Станиславский научил его делать это умело. Раньше играли нутром, как бог на душу положит, — Станиславский показал актерам, как пользоваться нутром «с чувством» («аффективная память»), «с толком» (система), «с расстановкой» (знаменитые паузы Художественного Театра…). И если к этому еще прибавить вращение пробок в горлышках бутылок («соловьи»), да расставленную вдоль несуществующей четвертой стены мебель, то этим и исчерпается произведенная Московским Художественным Театром «формальная революция». Такова мхатовская «*театральность*».

{20} Впрочем, говоря о «театральности» в применении к МХТ, я должен сразу же поставить это слово в кавычки и оговориться, что в нашем понимании это понятие совершенно чуждо основателям Московского Художественного Театра и звучало для них, — а, может быть, звучит и по сейчас еще, — форменной ересью.

Скорее мирится с «театральностью» второй основатель МХТ’а — *Вл. Ив. Немирович-Данченко*, работу которою в последнее время принято как-то недооценивать (Волькенштейн, например, считает более передовым не Немировича, а Станиславского).

Впрочем, Немирович-Данченко понимает «театральность» скорее как «*литературность*», «идейность», а формально — как условность. Человек большой эрудиции и недюжинный драматург, он насаждал на сцене Леонида Андреева и образцы новой драматургии. Это именно он «открыл» Чехова и указал на него Станиславскому. Это он инсценировал «Братьев Карамазовых», посадив чтеца, ведшего рассказ, который иллюстрировали на сцене актеры. Во всем этом, конечно, было гораздо больше литературности, чем театральности, но в основе всех этих работ есть известная режиссерски-постановочная концепция. Это подход к спектаклю не от актера, а от цельного художественно-театрального замысла. И пускай литературно идейный интерес здесь превалирует над театральным, это все же сдвиг и шаг вперед.

Последние работы Немировича-Данченко в его Музыкальной Студии говорят о том, что он усвоил «*театральность*» и в ее новом значении. Его «*Лизистрату*» можно свободно поставить в ряды лучших, если не совсем левых, то все же — если можно так выразиться — «левоватых» постановок. Это, конечно, не мейерхольдовская левизна и не «леф», а {22} розоватый эстетизм чуть-чуть à la Таиров, но суть не в этом: важно то, что Немирович в конце своего творческого пути смог шагнуть «в ногу с тревожным веком».

Станиславский и Немирович-Данченко — два полюса, два начала, два основания, две грани спектакля в современном понимании этого слова — искусство актера и искусство режиссера. Их содружество породило расцвет Московского Художественного Театра.

Теперь они разошлись. Работа кончена. Станиславский сказал все. Немирович-Данченко еще чего-то ищет. Но у обоих уже «все в прошлом»…

А в прошлом не мало — весь МХАТ, целая эпоха русского театра.

Я не задаюсь здесь целью снова рисовать их портреты. Они общеизвестны. К тому же Станиславский недавно подарил нам еще и замечательнейший автопортрет, озаглавив его «Моя жизнь в искусстве».

Я воспользовался этими двумя образами, чтобы резче разграничить два основных режиссерских типажа, две основных режиссерских разновидности. С этим разграничением нам не раз придется сталкиваться в дальнейшем.

Когда говоришь о современном русском театре и начинаешь с Адама — поневоле исходишь от Московского Художественного Театра.

Белинский сказал однажды, что вся русская литература вышла из гоголевской «Шинели».

Перефразируя Белинского, можно было бы сказать, что весь наш новый театр вышел из МХАТ’а. От него отпочковалось множество ставших затем самостоятельными театров («Театр им. Вахтангова», МХАТ 2, «Летучая Мышь» и все студии) Почти все режиссеры-новаторы, революционировавшие нашу сцену в первую четверть XX века, так или иначе {23} прямо или косвенно, порождены МХАТ’ом: Мейерхольд, Вахтангов, Марджанов, — а также и неноваторы — Санин, Балиев, Арбатов.

Мхатовский натурализм — это отправной пункт современного театра. Вот почему с него и нужно начинать. Тем более, что он нашел себе широкое распространение не только в стенах самого Московского Художественного Театра, но и далеко за их пределами, даже в таком ультраусловном театральном жанре, как опера, где *Иосиф Михайлович Лапицкий* попытался осуществить то же, что Станиславский и Немирович-Данченко осуществили в драме.

Он задался целью уничтожить оперную «Вампуку» так же, как МХАТ уничтожил драматическую. Упустив из виду, что оперное искусство самое условное изо всех сценических искусств, он принялся насаждать на сцене своей «Музыкальной Драмы» натурализм с неменьшим рвением, чем Станиславский на своей. Дилетант-любитель, никакого отношения до тех пор к опере не имевший, он исходил не из музыкальной сущности оперы, а из заимствования у художественников принципа сценического натурализма, и его знаменитые репетиции «Евгения Онегина» таят в себе что-то поистине мхатовское.

Изуродовав прекрасное помещение Консерватории, он в течение нескольких лет совершал свой тяжелый подвиг, помощью ложно понятых принципов и безголосых певцов превращая оперу в нетеатр. Он вставлял в вокальную ткань куски прозаического текста, заставлял певцов усиленно переживать и выволакивал на сцену музеи этнографии и быта. Сценически опера выигрывала мало, вокально же теряла много. Вспоминается чей-то злой каламбур: «когда муж расходится с женой, это драма; когда певцы расходятся с оркестром — это Музыкальная Драма»…

{24} Как бы то ни было, а Лапицкий один из первых серьезно поставил вопрос о необходимости реформировать оперу. И кто знает, если бы не роковые случайности, быть может ему и удалось бы сдвинуть оперный театр с мертвой точки, на которой он преблагополучно продолжает пребывать и посейчас.

Итак, попытка насадить *натурализм* в оперном искусстве потерпела фиаско. Тем не менее она очень показательна и важна, как выражение основного течения данной эпохи.

Четверть века тому назад натурализм был общепризнанным символом театральной веры, а Московский Художественный Театр — полновластным и единственным властителем дум. И не мудрено поэтому, что театральная революция началась с борьбы именно против МХТ’а и его идей. Множество новаторов боролось на театральном фронте. Их позиции и теории разноречивы и во многом отличны одна от другой. Но одно роднит их всех между собою: это отпор традициям и приемам мхатовского натурализма.

Первым восстал против МХТ’а сам же МХАТ — в лице «страстного искателя» и «неистового Виссариона сцены»[[2]](#footnote-3) — Мейерхольда.

# **{25}** Вс. Э. Мейерхольд

«Все театры ближайшего будущего будут построены и основаны так, как давно предчувствовал Мейерхольд. Мейерхольд гениален».

 *Вахтангов*.

У театральной революции, — как и у всякой революции вообще, — есть свои предтечи, свои пророки, возвещающие о грядущих небывалых сдвигах, есть свои фанатики-проповедники, которым суждено на весь мир возгласить новое слово, рожденное в грозе и буре, есть свои враги и свои мученики, кровью запечатлевающие свой подвиг.

Театральная революция разразилась задолго до того, как прозвучали лозунги революции политической, еще в самом начале нашего столетия. Первым мучеником за новый театр была В. Ф. Комиссаржевская, жизнью заплатившая за сомнение в самой себе и в правильности избранного пути; ее брат, Ф. Ф. Комиссаржевский стал «философом» и идеологом театрального февраля. В стенах ее же театра раздалась впервые и проповедь Н. Н. Евреинова, этого эрудита доктора, неожиданно напялившего шутовской колпак. Аппиа, Крэг и Фукс явились предтечами революции театра и разметали по театральной ниве богатый сев новых {26} идей, принципов и подходов. Делец-практик Рейнхардт пожинает засеянный ими урожай, тщательно подбирая рассыпанные ими сокровища и бережно собирая их в своих постановках. У нас, в России, отважный анархист Марджанов избрал незавидную долю партизана, Таиров предпочел роль «организатора». Вахтангов стал ее «святым». Театральная революция указала каждому его место.

Маски и роли поделили. На долю Мейерхольда выпала роль вожака всего движения[[3]](#footnote-4).

Сколько мыслей взметает это имя, к которому положительно невозможно относиться спокойно! Впрочем, вокруг Мейерхольда всегда кипела буря, и сейчас, как и в прежние времена, нет нейтральных: каждый из нас либо безусловно *за* Мейерхольда, либо решительно *против*. Воздержавшихся не имеется.

Его имя у всех на устах. Оно и не мудрено. Мейерхольд — гениальнейший режиссер современности, в течение четверти века состоящий у нас законодателем театральной моды. И, разумеется, совершенно прав А. Февральский, утверждая, что «историю русского театра за последнюю четверть века можно смело озаглавить: Театр Мейерхольда»[[4]](#footnote-5). А ученик Мейерхольда, режиссер В. Н. Соловьев, подчеркивает, что «Вс. Э. Мейерхольд, всегда стоявший на самых боевых и передовых участках театрального фронта, в самом себе, как в зеркале, отражает те изменения, которым подвергался русский театр за последние двадцать пять лет своего существования»[[5]](#footnote-6).

Я отнюдь не задаюсь здесь целью проследить творческую эволюцию Мейерхольда и проанализировать {27} пройденный им режиссерский путь, характеризуя все отдельные этапы его творчества. Я не согласен с Вл. Богушевским, который думает, что «историку театра Мейерхольда трудно будет разделить его деятельность на этапы. Беспрерывное движение. Нет ни одного момента статики»[[6]](#footnote-7). Напротив, отдельные полосы в творчестве Мейерхольда весьма резко охарактеризованы и образуют ступени, по которым он восходил в своем мастерстве.

В грубых чертах весь пройденный Мейерхольдом режиссерский путь распадается на *три* части.

«Вся история деятельности Мейерхольда, — говорит *Б. Гусман* в статье “*На переломе*”, — разбивается, примерно, на следующие три, неравномерных по времени, периода: если рассматривать всю его дореволюционную деятельность, как первую ступень диалектической триады — тезис, то пооктябрьские постановки (до “*Д. Е.*”) заключают в себе все черты второй диалектической ступени — антитезиса, а его дальнейшие постановки — после “Д. Е.” — дают нам все элементы синтеза»[[7]](#footnote-8).

Именно *синтезом* всех приемов — и эстетизма, и конструктивизма, и натурализма и всех иных направлений, которые перепробовал на своем веку Мейерхольд, — и характеризуются его последние постановки, начиная «Лесом» и кончая «Ревизором», в котором он как бы суммирует все свои театральные достижения, оперируя всем накопленным режиссерским мастерством.

И не даром же, отвечая на упреки в эклектизме, он, на одном — из диспутов, сказал, что он намеренно «ссыпал» в одно самые разнообразные методы и приемы, намеренно разрушая ложные «традиции» и пользуясь {28} всеми имеющимися в его распоряжении театрально-изобразительными средствами.

Быть может вся сила Мейерхольда и заключается в том, что он никогда не мог остановиться на какой-нибудь определенной, раз на всегда установившейся теории и вечно стремился все к новым и новым берегам. Мейерхольд по самой природе своей — режиссер-бунтарь, поставивший театр дыбом и сокрушивший основы старого театра, приблизив его к живой действительности превратив его из праздной забавы в одно из орудий общекультурного строительства.

Если МХАТ был театром отгородившейся от живой жизни вымирающей интеллигенции, то театр Мейерхольда стремится слиться с жизнью и стать орудием борьбы в руках нового «хозяина жизни» — пролетариата.

«Огромная заслуга Мейерхольда в том, что в связи с подъемом к общественной жизни нового, бывшего ранее в угнетении, класса, он, становясь в ряды этого класса, совершает поистине революционную ломку театральных форм, подготовляя их для нового революционного репертуара. Применяя свое мастерство в эпоху ниспровержения сказки о “нейтральном” искусстве, театр Мейерхольда ярко доказывает возможность существования остро-политического искусства. Театр Мейерхольда, ставя театральное искусство на службу жизни, отнюдь не нарушает театральных канонов, а, наоборот, усугубляет и развивает их применительно к требованиям жизни. В эпоху обостренной борьбы между трудом и капиталом, Мейерхольд сводит театр с нейтральной позиции и заставляет его бороться за победу труда над капиталом, бороться исключительно театральными методами, оставаясь всецело на почве театра»[[8]](#footnote-9).

{30} Мейерхольд — первый режиссер-общественник, пользующий свое колоссальное сценическое мастерство в целях строительства нового социалистического быта.

«Когда пришла революция, — говорит один из адептов Мейерхольда, — Мейерхольд не отступил назад, а смело вступил в ее боевые ряды со всем накопленным им громадным театральным опытом, который он бросил на горн пролетарской революции. И начал стройку пролетарского театра, опираясь на те неизменные законы, которые открылись ему в процессе многолетнего изучения традиций подлинно-театральных эпох»[[9]](#footnote-10).

Блестящий эрудит и превосходный знаток приемов Старинного театра, Мейерхольд всю свою деятельность посвятил разрушению старого натуралистического театра и на деле осуществил все то, о чем лишь теоретически мечтали его идейные предшественники — Гордон Крэг, Георг Фукс, Аппиа, отчасти Рейнхардт… И осуществить, воплотить в жизнь их теории и проверить их на практике ему удалось, быть может, именно благодаря тому, что он являет собою редкое в наши дни соединение в одном лице и режиссера и актера и даже драматурга[[10]](#footnote-11)…

Говоря словами критика, Мейерхольд возрождает синтетический тип режиссера и актера, утерянный буржуазным театром XIX века в силу присущей ему дифференциации.

Режиссер в его лице перестает быть механическим исполнителем воли литератора-драматурга. Он {31} становится творцом, организатором спектакля в целом, включая сюда и драматургический материал, который подвергается переработке долженствующей вскрыть Творческий замысел, вкладываемый им в спектакль. Такой переработке Мейерхольд подвергает не только современные пьесы («Ночь» Мартинэ, «Земля дыбом», «Д. Е.», «Бубус», «Мандат»), но и образцы классической драматургии («Смерть Тарелкина», «Лес»), из которых Мейерхольд делает совершенно новые пьесы на старые сюжеты и со старыми персонажами…

«Таким образом, в своем собственном лице Мейерхольд возродил тот тип режиссера-драматурга, который был свойствен всем подлинно-театральным эпохам (вспомним Эсхила, Софокла, Плавта, Ганса Закса, Лопе де Руэда, Шекспира, Мольера, Гольдони, Лессинга, Гете и мн. др.)»[[11]](#footnote-12).

Ведь весь смысл, вся сущность революции театра в том и заключаются, чтобы высвободить театр из-под ига других искусств, завладевших театром, раскрепостить театр от гнета литературы и психологизма, декоративной живописности и проч., и проч., и проч. Словом *ретеатрализовать театр*, вернуть театру утраченную им в XIX в. театральность, превратить театр из слуги и иллюстратора литературы — в самостоятельное искусство.

*Носителем театрального мастерства является актер*. Вот почему вся задача раскрепощения театра сводится — в конечном счете — к созданию нового актера.

{32} Ее блестяще разрешает Мейерхольд. Он «восстанавливает» синтетический тип актера-мастера, в совершенстве владеющего своей биологической «машиной» во всех ее многообразных функциях. Буржуазный актер XIX века был прежде всего «говорящим существом», которое Мейерхольд остроумно сравнивает с граммофоном, играющим ежедневно различные пластинки: сегодня с текстом Пушкина, завтра Сургучева. «Меняя лишь парик и костюмы, актер говорит, говорит, говорит, только говорит, то один текст, то другой»[[12]](#footnote-13). И вот в своем театре Мейерхольд возрождает старую традицию, согласно которой «слова, в театре лишь узоры на канве движений»[[13]](#footnote-14). Мейерхольдовские актеры не только говорят, они поют, пляшут, в совершенстве владеют языком жестов, обладают тщательно тренированным телом и проделывают акробатические номера[[14]](#footnote-15).

Если правильно, — как кто-то выразился, — что Вахтангов умел делать актеров не только из совершенно бездарных, казалось бы, исполнителей, но даже из стульев, то Мейерхольд в этом отношении может перещеголять самого Вахтангова. И не даром же его ученики с таким восторгом отзываются о педагогическом гении своего учителя.

Привожу слова В. Н. Соловьева.

«Будучи сам актером, он (Мейерхольд) ясно сознавал необходимость согласования актерской техники с новыми требованиями, предъявленными к театру нарождающимися жанрами драматической литературы. Он понимал, что существующие школы актерской игры — “эмоциональная” и так называемая “психоаналитическая” — не в состоянии разрешить многих вопросов, выдвигаемых теоретиками и практикой театра. {33} Ему самому приходилось намечать те задания, которые должен был преодолевать актер, желающий быть на уровне всех достижений современности. Всем, кому приходилось работать с Мейерхольдом, хорошо памятны мейерхольдовские “показы” актерам, где он блестяще иллюстрировал своей игрой те теоретические положения, которые предлагал для практического осуществления своим товарищам по работе. В отличие от многих современных режиссеров, часто склонных в работе с актерами подменивать чисто театральные задания заимствованиями из соседних областей искусств (преимущественно живописи и музыки), Мейерхольд, оставаясь в пределах сценического искусства, всегда умел и умеет находить конкретные и реальные разрешения для сложнейших вопросов актерской техники. И не совсем уж так несправедливы утверждения некоторых из театральных критиков, отмечавших в отдельных постановках Мейерхольда, что в них больше всего чувствуется сам Мейерхольд, играющий один за многих актеров многие роли в отчетном спектакле. Это означает, что некоторые, из актеров не смогли “мейерхольдовские показы” преломить через свою артистическую индивидуальность и ограничились лишь формальным выполнением всего того, что им было предложено к творческому выполнению режиссером во время репетиций»[[15]](#footnote-16).

Таким образом, избавив театр от засилья драматурга и художника, режиссер стремится раскрепостить и актера — но — зачастую вместо того подчиняет его всецело себе. Режиссер становится полновластным диктатором сцены, «автором спектакля», узурпируя все права и превращаясь в единоличного «хозяина» театра, всецело подчиняя его своей воле. Мейерхольду {34} удалось благодаря его яркой индивидуальности и колоссальному техническому мастерству, всецело овладеть театром, который он ведет туда, куда хочет, и так, как хочет.

Поэтому значение Мейерхольда на театре колоссально. Его влияние распространяется не только на современный русский, но даже и на западный театр, перебрасываясь отголосками даже за океан. Быть может лучше всех сформулировал значение работы Мейерхольда *В. Тихонович*, словами которого я бы и хотел закончить мой объективный обзор творчества крупнейшего режиссера современности.

«Я слишком верю в искренность коммунистических устремлений Мейерхольда, — говорит Тихонович, — чтобы считать уместной для него знаменитую фразу: “государство — это я” в ее переводе на язык российского театра: “русский театр — это Мейерхольд”. Но большая правда есть в этой формуле при всем ее абсолюстическом чванстве. Мейерхольд — это русский театр XX века от Чехова и Станиславского до изумительных дерзаний в театре на Садово-Триумфальной.

Это больше, чем только русский театр, ибо что из откровений, исканий, опытов европейского и азиатского театра не было творчески и производственно вновь открыто, вновь испытано, вновь переоценено нашим Мейерхольдом.

Это больше, чем прошлое и настоящее русского театра, ибо кто знает, что еще создаст этот великий художник, ибо кто угадает, куда придет он в своем вечном движении вперед.

Это больше, чем театр, чем *искусство*: в делании Мейерхольда падают привычные грани и творчество переходит в производство и производство обращается в агит- и проп-работу.

{35} Это больше, чем искания и опыты, это уже *достижения*, нанесшие смертельные удары традиционным ценностям и установившие новые подходы к деланию театра…

… Мы оказались исключительно счастливы: СССР имеет своего художника, который многогранно отозвался на великие шумы Великой Революции: и как производственник, и как педагог, и как политик…»

# **{36}** Н. Н. Евреинов

Есть два Евреинова.

Первый слишком хорошо всем известен по бесчисленным фотографиям и портретам, рассыпанным по множеству всевозможных театральных журналов и «монографий». Оригинал сам позаботился о распространении своих портретов, и каждому из нас прекрасно знакома «мечтательная», «утонченно-изысканная» голова Евреинова с пышными прядями длинных артистических волос. Вот, например, передо мною Евреинов Бобышева — полуоголенная мужественно-женственная фигура, «рафаэлевский» профиль, в руках какая-то «бесстыдная» «сладострастная» лилия, — правда, все вместе слегка напоминает рекламу душистого одеколона, но зато страсть, как поэтично… Вот Евреинов на шарике Дени, глядящий сквозь завесу оранжевых павлиньих перьев. Или, вот, «театральный» Евреинов Кульбина, пытающийся ухватить ускользающие ноги Арлекинов и Пьеро…

Это — Евреинов официальный. Это автор хлестких театральных фельетонов, парадоксист в публичных лекциях — «*Театр и Эшафот*» и «*Долой Театр*!», автор эротических страниц «*Театра для себя*».

Этого Евреинова знают все.

{37} Но есть еще и другой, так сказать, неофициальный Евреинов, Евреинов интимный, Евреинов для себя. Этого знают немногие. Это тот самый Евреинов, который выдумал первого, официального, сфабриковал его и пустил гулять по белу свету, скромно оставшись в тени. Вот об этом-то Евреинове № 2 я и хотел потолковать.

В настоящее время Евреинов вообще вышел в тираж и в нашем театральном обиходе не имеется. Он где-то не то у Пиранделло в Италии, не то в Нью-Йорке, не то в эмиграции в Париже. Но до отъезда за границу вы неизменно могли найти его в его маленькой квартирке на Манежном, в четвертом этаже, с окнами, выходящими на глухую побеленную стену, среди книжных полок, а на них — на куске картона — надпись: «Если хочешь быть желанным гостем — не прикасайся руками к книгам».

Скромная, скорее ученая — если не считать нескольких легкомысленных картин по стенам — почти профессорская обстановка. Евреинов любит книги и однажды обмолвился, что свою литературную работу ставит выше режиссерской.

— Scripta manent.

Это ученый исследователь, vir doctissimus, книжный червь. И вы совершенно напрасно ожидаете увидеть изысканного «денди à la Оскар Уайльд». Разрешите в нескольких чертах набросать его портрет.

Сгорбленная, сутуловатая фигура. Худое, морщинистое, точно обвисшее лицо (неужели ему всего каких-нибудь 48 – 49 лет?!) Заметно редеющие волосы. Очки в черной роговой оправе. Вместо наброшенной на плечи легкой ткани — зебристый халат, вместо сладострастной орхидеи в руке — содовый порошок (он хронически страдает запорами).

Несколько секунд вы так поражены, что, глядя на него в упор, мучительно ищете глазами *Евреинова*, {38} того самого *Евреинова*, которого давно знаете, которого так привыкли видеть на портретах. Да что же это, наконец, такое? Фальсификация, мистификация, подмена?!.

Но Евреинов не дает вам опомниться и сразу же начинается «театр для себя» — т. е. игра Евреинова в *Евреинова*, «шарлатанерия», как сказали в средневековой Франции, а по-русски просто-напросто очковтирательство.

Вы, конечно, помните замечательную Андерсеновскую сказку о «Снежной Королеве». Дьявол разбил зеркало и каждому из нас попало в глаз по осколку, — поэтому всякий видит мир и жизнь по-своему. Есть счастливцы, которых природа наградила розовыми очками; для иных все линии искривлены, все предметы изуродованы; некоторые видят все наоборот…

Евреинову угодило в глаз увеличительное стекло.

Все предметы — принимают у него гиперболические формы. В его жизни нет ничего обыкновенного, и даже самые незначительные окружающие его предметы домашнего обихода совершенно особенные.

Как от прикосновения короля Мидаса все предметы превращались в золото, так от взгляда Евреинова все вырастает до гиперболических размеров.

Особенно сильно эта оптическая особенность сказывается в нем, когда он глядит в зеркало. Это Нарцисс, влюбленный в себя. О ком бы и о чем бы он ни говорил, он всегда прежде всего укажет пальцем на самого себя. Самореклама, наряду с самовлюбленностью, вторая натура Евреинова, и другого такого мастера по этой части, как он, пожалуй, не найти.

Помнится когда-то, очень давно, в «*Сатириконе*» появилась остроумная заметка, кто такой Евреинов? В точности никто не знает, но все похваливают: писатели говорят, что он превосходный режиссер; режиссеры хвалят его, как Музыканта; {40} музыканты высоко ценят его, как теоретика театра; теоретики видят в нем недюжинного драматурга, и если бы, заключает автор заметки, спросить двугорбого верблюда, то и он, наверное, нашел бы за что похвалить Евреинова…

А Евреинов умеет окружить себя целым табуном двугорбых верблюдов. Футурист Василий Каменский не только пишет о нем целую «монографию», но даже предлагает в 1917 г. избрать Евреинова «первым режиссером столицы Петрограда». Зато и Евреинов не остается перед ним в долгу и на диспуте в «Московском Камерном Театре» единолично и единогласно избирает Каменского — «*гением*»…

Но и без Каменского у Евреинова всегда найдутся панегиристы. Недавно нашелся даже некий захудалый профессор (но все же профессор!), который выпустил целую книгу — «монографию» — о влюбленном в себя Нарциссе, 170 страниц убористой печати, на которых с филологической очевидностью доказывается, что «прежде даже временам не быти и создатися земли и вселенной» уже был Евреинов. Это он, Евреинов, научил всех уму-разуму, и — по словам маститого профессора, — «его роль параллельна роли Г. Крэга. Г. Фукса и М. Рейнхардта, основоположников и вождей “искусства театра”, ибо он первый (sic!) смело указал путь, которым шли в создании новой сцены Мейерхольд, Таиров, Петров и все остальные деятели современного русского театра»[[16]](#footnote-17). А мы-то, чудаки, думали, что Мейерхольд и старше, и умнее, и талантливее Евреинова, и что Крэг и Георг Фукс создали свои теории, даже не подозревая о существовании Евреинова.

Впрочем, на этом панегирик не заканчивается. Если верить «монографии», то оказывается, что вообще {41} все на свете в области театра сделал Евреинов. «В истории театрального костюма и грима» он «открыл новую эпоху», что сделало его равным Крэгу и даже отцу «Народной Комедии» Радлову[[17]](#footnote-18) — Ради бога, не вздумайте спорить с почтенным профессором, — он оперирует слишком научным материалом и ссылается не только на Бергсона, но даже и на Тэффи (стр. 93).

Когда в свите Евреинова нет никаких Бруксонов и Каменских, он — поневоле! — принимается за дело сам. Вот передо мной одна из его последних «работ» — книжечка «*Театр у животных*», 1924 г.[[18]](#footnote-19) Она разделяется на две части: 20 первых страниц уделены Евреиновым самому себе, остальные 42 — животным.

В этой книжечке немало поучительного. Здесь цитируются Дарвин, Мечников, а также журнал «Природа и Люди». 12 раз он цитирует самого себя и всегда со свойственной ему одному скромностью. Например: «До меня никто, нигде и никогда не ставил вопроса о слиянии театра с жизнью». Или: «Инстинкт {42} театральности, на который мне пришлось первому указать в печати». Весь «Леф» (очевидно, тоже «кстати о животных») кажется ему «простым эхо» его призывов к «режиссуре жизни».

Но все это цветочки. Шедевром среди шедевров является следующая тирада. Одному из его панегиристов показалось, что футуристы обворовали Евреинова и недостаточно его при этом похвалили. Евреинов величественно успокаивает опечаленного друга. — «Успокойся, друг! — не каждый же раз, как произносится слово “Америка”, прибавляют, что она открыта Колумбом! Пусть мое имя забудется (“что в имени тебе моем?”), лишь бы не забылись слова, рожденные любовью к не всегда благодарному человечеству»…

Итак, перед нами Колумб, не признанный неблагодарным человечеством. Посмотрим же, какова открытая им Америка.

Если Евреинов и войдет когда-нибудь в историю нашего театра, то, во всяком случае, не как режиссер-постановщик, а как теоретик театра. Однако прямое его амплуа — фельетон. У него бойкое перо. Он умеет быть занимательным и с ученой серьезностью и увлечением говорить о выеденном яйце. Его теоретические рассуждения — занятные театральные фельетоны, в которых есть и перец, и соя, и философская начинка, и легкие каламбуры. Его писания, густо прошпигованы цитатами из всевозможных авторов, от Шопенгауэра до Малаховец включительно, и имеют характер псевдонаучности.

Все же нападкам его на натуралистический театр Станиславского — Чехова и его проповеди «*театральности*» нельзя отказать в остроумии. Здесь не место излагать его теории монодрамы, театрализации жизни и театра для себя, да все это и без того слишком хорошо знакомо даже и широкой публике. Да и не об Евреинове-теоретике театра у нас речь, {43} а о режиссере. Поэтому, умалчивая об Евреинове-драматурге, авторе действительно остроумной пьесы «Самое главное», и об Евреинове-композиторе, написавшем ряд музыкальных безделушек и с блеском провалившуюся «первую русскую национальную» оперетту «Беглая», я перейду к Евреинову-режиссеру.

Список режиссерских работ Евреинова не велик и даже в «рациональной библиографии» Казанского занимает всего-навсего не полных 2 1/2 странички. Его режиссерский послужной список начинается постановками в «Старинном театре», инициативу создания которого он, к слову сказать, целиком приписывает себе, хотя, в сущности говоря, театр этот был создан бар. Дризеном, о сама идея реконструктивного театра, воскрешающего формы театрального прошлого, зародилась еще в 1906 г. у Мейерхольда, на «средах» Вячеслава Иванова. Главным же режиссером («зав. режиссерской частью») *Старинного театра* был А. А. Санин. Спрашивается, в чем же заслуга Евреинова? Совсем, как в доброе старое время вы могли встретить на нотных изданиях: «Слова Пушкина. Музыка Чайковского. Сочинение принца Ольденбургского»…

Роль такого «принца Ольденбургского» Евреинов с блеском сыграл в среде нашей режиссуры. Впрочем, если вы думаете, что вообще русская сцена чем-нибудь обязана кому-нибудь кроме Евреинова, то вы жестоко ошибаетесь: это он, Евреинов, еще за две недели (сравните даты!) до Г. Фукса обосновал теорию «театральности»; это он, Евреинов, вывел в люди Мейерхольда, что он в свое время и доказал в целой статье, обвиняя Мейерхольда в плагиате его — Евреинова — идей; это он, Евреинов, впервые объяснил нам Гоголя, показав в «Кривом Зеркале» «Ревизора»; он, Евреинов, левый и футурист, вывел в люди целую плеяду русских художников, начиная с Юрия Анненкова, — {44} не говоря уже о Рерихе, Сапунове, Судейкине и др.; это он открыл нам Бердслея и Ропса, он обновил русскую драматургию, затмив Чехова своей «Женитьбой Троглодитова»; он первый доказал Станиславскому, насколько он (то бишь Станиславский) недалек, это он…

Однако, вернемся к послужному списку.

Вслед за «Старинным Театром» идет театр В. Ф. Комиссаржевской с «Саломеей», снятой с генеральной репетиции по распоряжению тогдашней цензуры. Об этой постановке мы сейчас можем судить только по эскизам Калмакова… но ведь это же Калмаков, а не Евреинов!

Далее «Орлеанская дева» с Глаголиным в заглавной роли. Успех скандала, оригинальничанье, дешевый эффект. Глаголин — достойный ученик Евреинова. Он пишет: «Почему я играю Орлеанскую деву». Шум. Вернее шумиха. А, в сущности, просто много шуму из ничего…

Затем парочка провалившихся опереток («Беглая», неосуществленный «Хильперик», и «Звездочет»), да ряд постановок в «*Кривом Зеркале*», в которых на 50 % Кугелевской выдумки. Я сам режиссер этого театра и по собственному опыту знаю, как много вкладывает Кугель в постановки идущих в его театре пьес.

Дальше большой перерыв. Не доведенное до конца «Похищение из Сераля» Моцарта и коллективная постановка «Взятия Зимнего Дворца», в которой Евреинову принадлежит только общее руководство.

И все. Как видите, список не велик. Конечно, дело, в конце концов, не в количестве. Можно обессмертить себя и одной работой. Но постановки Евреинова не выдерживают пробы времени. Его «Саломею» давно затмил Таиров, его реконструктивные спектакли забыты, а кривозеркальные пародии безвозвратно устарели…

{45} И все же из этих полупоражений Евреинов сумел создать себе ореол первоклассного мастера сцены. Настоящего режиссера. Познакомимся же поближе с его методом режиссерской работы и пониманием приемов режиссуры.

Они — довольно… своеобразны.

Однажды, на какой-то лекции, перечисляя функции режиссера, Евреинов остроумно заметил, что режиссер должен быть всем, от актера, художника и музыканта до старшего дворника включительно. Последнее совершенно верно. Забыл Евреинов — а, может быть, и нарочно умолчал, не желая выдавать своего секрета, о том, что режиссер должен быть, по его мнению, прежде всего *шарлатаном*.

Как-то за чаепитием, оживившись и будучи в духе, — Евреинов стал объяснять, что такое режиссер.

— Прежде всего, режиссер должен все знать. И какой бы ему ни задали вопрос актеры, он должен с апломбом ответить, — все равно *что*, но только так, чтобы не уронить своего авторитета. Допустим:

— Скажите, пожалуйста, Николай Николаевич, что это за «белые кони» в Росмерсхольме? — спрашивает актриса.

Вы презрительно фыркаете и бросаете на нее сокрушающий взгляд, — а впрочем, в душе, сознаетесь: «а черт его знает, что это за кони!»

Но молчать нельзя.

— Белые кони? Это символ рока. Понимаете, это мистическое начало трагедии. В их полете есть что-то от колесницы Гермеса, это, так сказать, символическая неизбежность, неотвратимость… Как же это вы, голубчик, столько дней репетируете и не знаете, не понимаете, что такое «белые кони?» Ну, в чем же тогда по вашему трагедия Росмерсхольма? Да вы почитайте Брандеса, милая, обязательно почитайте!

Посрамленная актриса сконфуженно отходит в сторону {46} и сама себе удивляется: какая же я, в самом деле, дура, что сразу же не поняла, что эти кони — символ Брандеса.

Или вот еще: актер спрашивает, «как ходят ангелы?»

— Что?! Вы не знаете, как ходят ангелы? (А черт их знает, как они ходят, между нами-то говоря!). Вот, смотрите. Сначала вы поднимаете правую ногу, легко, изящно, потом опускаете ее и легко поднимаете левую. При этом самое главное, это чтобы центр тяжести, при распределении давления на мышцы ног, приходился на ту ногу, которая является в данный момент опорой. Ясно? — Эх, вы, не знаете, как ходят ангелы! Пристыженный «ангел» навсегда проникся к вам искренним уважением. И ваш авторитет в глазах всей труппы незыблем.

Всю жизнь следовал Евреинов этому рецепту. Режиссер-диллетант, без всякой сценической подготовки, даже без особой практики, он не дал в истории нашей режиссуры ничего значительного.

В жизни же живого современного театра Евреинов просто-напросто quantité négligeable. Впрочем, если верить «официальному» Евреинову, он сейчас герой Бродвея и им бредит весь Запад, — очевидно в Америке вообще легче открыть Америку, чем в России. Во всяком случае, для нас Евреинов выжатый лимон, конченный человек. Бывший.

Зачастую мы легко поддаемся гипнозу, и многие репутации основаны исключительно на массовом гипнозе: пришел развязный молодой человек, протрубил свое «тра‑та‑та!», позвенел бубенцами, обольстительно улыбнулся, разбросал повсюду свои портреты, всех очаровал, и, подобно гоголевскому герою, такого тумана в мозги напустил, одобрительно похлопав по плечу Мольера и Шекспира (тоже, мол, не дурные были писатели), что все сразу поверили в него.

{47} Впрочем, состоявшееся несколько лет тому назад чествование Евреинова по случаю пятнадцатилетия его театральной деятельности скорее походило на «*Гастроль Рычалова*», чем на чествование «первого революционера» нашего театра, «*футуриста*» Евреинова.

Кстати о футуризме. Когда-то футуристы собирались выбросить Пушкина за борт корабля современности. Сейчас за этот самый борт оказались выброшенными многие из них самих. В том числе и Евреинов.

Тщетно пытается он прифлиртнуть с современностью. Если когда-то, лет 15 тому назад, он писал: «*Мы, аристократы театра*», то теперь он говорит; «Наш брат рабочий» («Театр у животных», стр. 11).

Однако, этот самый «наш брат» Евреинов предпочел улизнуть за границу где и оказался среди иных прочих «аристократов театра», не приявших революции.

Оно и понятно. По самому существу своему, Евреинов антиобщественник, индивидуалист. Еще недавно, полемизируя с Леф’ом, он в сотый раз повторял основную мысль своего искусствопонимания; для него искусство — уход от действительности, «уход от буден, это бальзам (?!!!), переносящий нас в иной, лучший мир, это забвение жизни»…

Не строительство жизни, а забвение жизни. Современность не приемлет такого толкования. Сейчас не время отшельничеству. И вот почему Евреинов и оказался, в конце концов, выкинутым за борт современности: он перестал быть нужным.

Пережить самого себя — величайшая трагедия для всякого человека. В особенности — для художника.

# **{48}** Федор Комиссаржевский

То была эпоха великих замыслов, голубой романтики и идеалистических мечтаний с налетов философского прекраснодушия, Национальный либерализм, розовато-розовый и насквозь интеллигентский.

«Искусство не тенденциозно и не утилитарно».

«Цель искусства — само искусство, проявление той творческой силы, которая живет в художнике».

Этими утверждениями Комиссаржевский четко и ясно определяет свою позицию на театральном фронте. В то время в Думе была в моде в широких интеллигентских слоях вполне лояльная оппозиция. Сочувствовать этой думской оппозиции было признаком хорошего тона. Комиссаржевский — определенный оппозиционер, и, хотя он одной рукой приветствует «правых» в лице Моск. Худ. Театра, но другой, усиленно размахивает анархическим черным знаменем театрального мятежа:

— «Существующие театры необходимо ломать и строить новые».

В этом смелом призыве — отголосок знаменитой фразы Элеоноры Дузе, жаждавшей, чтобы чума истребила современных ей актеров, которые делают невозможным создание настоящего театра.

В те годы — десятый, одиннадцатый, двенадцатый, — все ломали старое и собирались строить новое.

{49} К этому времени уже прозвучали лозунги Евреинова о «театрализации театра», нашумела книга Фукса о раскрепощении театра из-под гнета литературы, а постановки Мейерхольда в театре В. Ф. Комиссаржевской, где — в качестве заведующего монтировочной частью начал свою театральную деятельность и брат ее, Федор Федорович Комиссаржевский; — с достаточной определенностью поставили вопрос о необходимости театральной революции.

И в жизни, и в искусстве, и на театре было неспокойно Никто еще в точности не знал, что делать, революционировали театр кто как умел, каждый за свой собственный риск и страх, в одиночку и разбивку. Никто определенно не мог сказать, что нужно строить, но зато все совершенно определенно знали, что нужно ломать.

— Долой натурализм! Долой старый театр! И да здравствует театр новый!

Первую половину лозунга, — т. е. «долой!» — принимали все, и притом почти одинаково; вторую же каждый истолковывал по своему.

Комиссаржевский постарался обосновать свое театропонимание целой теорией. Он — один из наших первых теоретиков театра, и в этом его несомненная заслуга, давшая ему право занять далеко не последнее место в историй развития нового театра. Многое из его теории устарело, многое выветрилось и потускнело, но многое осталось непреложным и поныне.

Человек большой эрудиции и хорошей культуры, он вышел из театральной семьи и, как я уже обмолвился выше, начал свою работу в театре сестры своей, В. Ф. Комиссаржевской. С именем ее театра у всех нас связано представление чего-то «светлого» — начать работу в ее театре, казалось бы, не плохой старт для молодого режиссера. Небезынтересно, поэтому, думаю, глянуть за кулисы этого театра.

{50} Вот, передо мною толстая тетрадь в синей обложке in folio — в полный лист писчей бумаги: «Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. Дневник. Сезон 08 – 09 гг.» 54 больших листа…[[19]](#footnote-20).

54 листа «Дневника» раскрывают работу (или, вернее, полнейшее отсутствие работы) в театре после ухода Мейерхольда. На ряду с аффектированно-театральными записями Евреинова, ставящего «Франческу да Римини», раздраженно-сухие пометки Комиссаржевского. Он ставит «Пелеаса и Мелизанду» Метерлинка и «Праматерь» Грильпарцера — Блока…

Почти на каждом листе жалобы на отсутствие самой В. Ф., которая или вовсе не является на репетиции, или репетирует выездные спектакли, напр., в Озерках, (там шел «ее» репертуар). Вот несколько записей.

10 авг. «Настроение вялое, противное. Тоска». (Ф. К.)[[20]](#footnote-21).

11 авг. «без Мелизанды (Комиссаржевской) трудно работать» (Ф. К.).

12 авг. «Очень прошу подтянуть актеров, которые уже распустились и считают театр каким-то учреждением для собственной забавы и приходят только тогда, когда есть охота» (Ф. К.).

13. «Вывешено объявление, призывающее артистов к более аккуратному и добросовестному отношению к делу» (запись помрежа).

14 авг. «Отсутствовала В. Ф.» Общее замечание о репетиции: «слабо» (Евр.).

15 авг. «Отсутствовала В. Ф.» (помреж).

16 авг. «В. Ф. отсутствовала» (Ф. К.).

17 авг. «Незнание ролей… подействовало угнетающе… все нервы измотались. Ужас!» (Евр.).

18 авг. «В общем репетиция бессмысленная…» (без Мелизанды, В. Ф.)

{52} 19 авг. «В. Ф. отсутствовала по болезни»…

20 авг. «Репетиция была удручающая» (Ф. К.)

22 авг. «V акт не клеится… Суфлерский экземпляр все еще не выверен!!!» (Евреинов).

23 авг. «Репетиция отменяется» (помреж).

26 авг. «Отсутствовала В. Ф. К.» (помреж).

И так — до бесконечности — т. е. до последнего листка «Дневника»…

И только один раз на протяжении всей тетрадки (лист 25‑й) красуется запись: «Репетиция продуктивная и темпераментная» (Ф. Комиссаржевский).

Немудрено, конечно, что созданные в таких условиях первые постановки молодого режиссера оказались малоценными и успеха не имели. Но все же уже в них определяется отправной пункт того пути, по которому он пойдет в своей дальнейшей работе.

Вот несколько режиссерских пометок Комиссаржевского:

6 авг. «Кое‑что намечено у Пелеаса (Мгеброва), но нужно углубить и стушевать, углубить переживания, услышать внутренний диалог; Голо — старый театр, видна натуралистическая школа, шаблон»…

7 авг. «Служанки в тоне, хотя тянут, без внутреннего трепета».

12 авг. «Больше внутреннего трепета. Все жалуются, что навязали интонации постановки В. Э. Мейерхольда, интонации искусственные, противные»…

16 – 17 авг. «Необходимо углубить мистическую сторону».

54 листа «Дневника» дают обилие цитат такого рода. Они определяют позицию режиссера: с одной стороны, справа, против, «старого театра» с его «натурализмом» и «шаблоном», — с другой стороны, слева, против Мейерхольда и его «условного театра», к критике которого Комиссаржевский и потом не раз возвращается в своих статьях (см. его «Театральные прелюдии»).

{53} Итак, ни право, ни лево; не белый и не красный, а розовый.

Романтик и мечтатель, Комиссаржевский в эту эпоху своего творчества берет курс на Метерлинка и на символизм. В то время таковы были вкусы — передовой русской интеллигенции, а Комиссаржевский — насквозь интеллигент, прекраснодушный мистик и доморощенный «философ».

«Наша жизнь видится (художником) под знаком вечности»… «Ее события и люди служат поводом для той творческой работы духа, которая ведет к раскрытию вечного во временном».

Своей интересной книге «*Театральные прелюдии*» он предпосылает введение, озаглавленное им «*Под знак философии*», в котором он излагает свой театральный символ веры:

«Театр через живые и находящиеся в действии образы ведет зрителя к духовному постижению жизни».

И дальше:

«Философское содержание художественных драматических произведений постигается через их эмоциональное содержание. И через него же раскрывается и на сцене. Идеи должны быть выражены на сцене в форме доступной чувствованию.

Художник театра, раскрывая на сцене автора, должен выразить всеми сценическими средствами, как внутренними, так и внешними, свое восприятие мировосприятия драматурга и свое восприятие философского содержания ставимого на сцену произведения.

Такую работу я называю “постановкой”».

Таким образом режиссер не просто художник-практик, а прежде всего — философ. И, очевидно, только чистой случайностью объясняется то, что Комиссаржевский не цитирует блестящих строк из предисловия Б. Шоу к «Человеку и Сверхчеловеку»:

{54} «Наполеон, — говорит Шоу, — дал возможность Тальма играть перед партером, состоящим из королей… Что же касается меня, то я всегда мечтал о партере, состоящем из философов»…

Эти слова Шоу могли бы послужить эпиграфом ко всему творчеству Комиссаржевского. В его представлении конечная цель и высшее назначение театра — не утилитарность, не агитационность, не полезность, — а философичность. Театр старается вскрыть мировоззрение драматурга и воплотить его в живые образы. «Театр, исполняющий произведение, написанное для сцены, раскрывает перед зрителями жизнь через те образы, которые созданы автором этого произведения, в соответствии с его мировосприятием. Иначе говоря, театр раскрывает жизнь через индивидуальное мировосприятие автора, чье произведение он исполняет».

Заостренный индивидуализм — вот основа мировоззрения Ф. Комиссаржевского, вот отправной пункт всего его искусствопонимания.

Все постановки Комиссаржевского идут под этим «знаком философии», — и тогда, когда он в десятых годах работает в Незлобинском театре, в Москве, грандиозным спектаклем инсценируя первую часть «Фауста» или драпируя Островского в модернизованный романтический плащ, и тогда, когда интерпретирует самого фантастического из фантастов — Э. Т. А. Гофмана («Выбор Невесты»). Даже в «Князе Игоре», которого он ставит в опере Зимина, он умудряется увидеть «выражение русского романтического мистицизма». Тем же духом мистической романтики веет и от Озеровского «*Дмитрия Донского*», созданного Комиссаржевским в виде отклика на первые громы разразившейся войны, и от Диккенсовских «Рождественских колоколов», и от всего, что делал он в основанном им в 1914 г. «Театре имени В. Ф. Комиссаржевской».

{55} «Задача этого театра (говорит он) — в кратких словах: — *раскрытие вечного во временном, — романтизм* (курсив мой. — *Г. К*.); сценическое истолкование идейности, *философичности* и стиля авторов».

Справедливо подчеркивая философское значение театра, Комиссаржевский, однако, запутался в дальнейших рассуждениях и сбился на путь совершенно оторванного от жизни философствования. А, между тем, поставленный им вопрос о назначении искусства не утратил свози остроты и посейчас. Еще недавно между представителями современной критики шел горячий спор, что же такое искусство: жизнепознание или жизнестроение. Одни доказывали, что жизнепознающее искусство — наследие буржуазной спекулятивной философии; другие утверждали, что новое — советское — искусство обязательно должно не созерцать, а организовывать жизнь.

Но мыслима ли организация без познания? Можно ли организовывать, не зная что и как? И не связаны ли обе эти части воедино?

Ошибка Комиссаржевского в том, что он проповедовал *пассивное созерцание* жизни, пытался ухватить вечное — и ловил руками воздух. И ценность его работы — не в этом.

Напротив. Мистик и романтик, беспочвенный мечтатель и отвлеченный «Любомудр», он — столкнувшись грудь с грудью с накатившейся революцией, спасовал и оказался в рядах непринявших революцию. Волею судеб заброшенный куда-то не то в Англию, не то в Париж, он, видимо, надолго потерян для нашей сцены — если только вообще не навсегда. А жаль. Ведь было время, когда он занимал на театральном фронте одну из командных высот. Теоретик театра, член редакции популярного в свое время журнала «Маски», он выступает в качестве *формального* {56} революционера нашей сцены, в своих постановках прилагая путь новому театропониманию. В этом отношении, как режиссер-практик — он в эти годы выполняет в Москве в б. императорских театрах и на сцене Незлобина задания, аналогичные работе Мейерхольда в Петербурге.

Комиссаржевский одним из первых попытался у нас поставить и практически разрешить проблему *формы* в театре. Его коробит разнобой плоскостных декораций и объемного актера. Не удовлетворяют его и попытки дать трехмерные декорации, ибо все равно *фактурно* актер никогда не будет вязаться с ними. Быть может заменить актера марионеткой…

В сценическом представлении нет монолитности. Это не гармония, а соперничество искусств на сцене, идеальный же спектакль должен сочетать их в органическом единстве. «Все художники сцены должны вдохновиться от одного источника и представить собою некую собирательную художественную “единицу”».

Каким же образом достигнуть этой гармоний? Каким образом вообще идет рост спектакля?

Сначала режиссер усваивает себе *философское содержание* инсценируемого произведения. Это философское содержание истолковывается через эмоции, т. е. через *переживания* действующих лиц. Вот эти то переживания и диктуют ритм спектакля. Сценический ансамбль, это «гармония переживаний». Переживания же определяют и ритм речи, движения актеров, ритм красок и линий декорации и костюмов и звуков музыки. Объединителем переживаний является режиссер.

Развивая мысль Гете о празднике всех искусств на сцене, он думает, что мы постепенно идем к некоему *синтетическому театру*. Он приветствует отрадное «стремление сделать сценическое представление праздником, увести театр от серых буден {57} натурализма к высокому и прекрасному, поднимающемуся над обыденной жизнью».

Под этим «высоким и прекрасным» он подразумевает такой театр, в котором в гармоническом единстве сочетаются все виды театрального искусства. «В настоящее время, — говорит он, — довольно ясно чувствуется потребность и намечаются пути к еще более широкой гармонии искусств на сцене, к слиянию в едином сценическом искусстве на одной сцене — искусства драматического, балетного и оперного».

Наступает пора рождения нового актера, актера универсального, одновременно и певца, и танцора, и драматического лицедея, актера более развитого культурного, но все же подобного тем лицедеям, которые были в театре до разделения единого театрального искусства на отдельные отрасли. Когда явится такой актер, тогда будет и настоящий театр, театр единый, театр богатый, располагающий свободно «всеми сценическими изобразительными средствами».

Этого нового универсального актера — *полиактера* — мастера на все, руки Комиссаржевский начал воспитывать у себя в студии. Некоторые его постановки («Виндзорские Проказницы» и др.) уже приближались к намеченному им синтетическому театру, в котором, — по его словам, — «музыка поможет актеру, мимическое и пластическое искусства балета помогут драме», и где «все будет связано общим ритмом».

«В этом театре в стройной гармонии сольются все искусства сцены, и будет для зрителя настоящий праздник. Об этом театре, мне кажется, нужно мечтать и к нему стремиться».

Выбитый Революцией из седла, Комиссаржевский не успел осуществить своей мечты о создании синтетического театра. Его осуществили за него другие: отчасти Таиров и — в последних своих постановках — Мейерхольд.

# **{58}** К. А. Марджанов

Хаотическая, неорганизованная, почти иррациональная натура. Непроходимейший анархист. Человек, который не помнит «вчера» и не знает, что «завтра». Партизан театральной революции. Театральный Махно. Сегодня здесь, а завтра там. Живет инстинктом, а не рассудком. Ни системы, ни метода, ни плана. Все налетом, набегом, наскоком.

Когда он начинает ставить пьесу, он никогда не знает, как он ее поставит. Иногда начинает с третьего акта или даже с пятого. Если увлечется первым, то ко второму охладеет и может совсем не доставить третьего. Вспышка, фейерверк («блестящий, но мгновенный»), взрыв. Как чугунная буржуйка: быстро накаляется и мгновенно остывает.

Тогда художник приносит ему эскизы к новой постановке, у него сладострастно раздуваются ноздри, как у боевого коня при звуке призывных труб. Ключом бьет фантазия, — словно вновь прорвавшаяся нефтяная вышка. А фантазии хоть отбавляй. Марджанов большой выдумщик, Фортеля самые необыкновенные, трюки самые неожиданные, комбинации самые невероятные…

Его художественная фантазия велика и обильна, да только вот одна беда: порядка в ней нет. Хаос. Человек {59} эстетитически невоспитанный и малокультурный, Марджанов всю жизнь проработал без системы несмотря на мхатовскую школу. Без системы же и прожил, нашумев, забаламутив, но не дав, в конце концов, ничего осязаемого.

Человек неорганизованный, он весь во власти своего южного темперамента. Он уроженец Кавказа. Котэ Марджанишвили, а по-нашему Константин Александрович Марджанов, — родился с полстолетия тому назад (в 1873 г.) в маленьком местечке Кварель, в Кахетии, которая вспоила его своим золотисто-огненным вином. Оно играет в его крови и посейчас, искрясь во всех его постановках.

Двух больших режиссеров дала русской сцене Грузия: Марджанова и Вахтангова. И если в облике Вахтангова нас пленяет мечтательно-рыцарский дух старой Грузии, то в Марджанове подкупает полнокровная жизнерадостность и солнечность неразмышляющего юга.

Марджанов начал свою театральную карьеру выходным актером — впрочем сам он считает свое актерство позорнейшей страницей своей жизни. Потом режиссер в больших провинциальных городах. Затем семь лет в Моск. Худ. Театре. Сорежиссер Станиславского в Крэговской постановке «Гамлета». Но со старым МХАТ’ом ужиться не легко. Постановка Гамсуновской драмы «У жизни в лапах» для своего времени большое дерзание, а ибсеновский «Пер Гюнт» приносит ему не только известность, но и неприязнь руководителей старого театра, и он покидает «художественников». Дальше Незлобин и Корш — яркие, оригинальные, но иногда нелепые постановки. То вдруг вся пьеса в желтых и коричневых тонах («Ню» Дымова), то вдруг необычайная пестрота. Но — вместе с тем — неизменная тяга к большому, настоящему театру.

{60} И вот, в 1913 г., представляется, наконец, возможность осуществить заветную мечту. Марджанов пытается создать «*синтетический театр*», в котором были бы представлены все театральные жанры: и опера, и пантомима, и драма, и балет… Он первый выдвигает в России вопрос о синтетизме театральных форм. Правда, в его представлении этот синтез осуществляется не путем органического слияния всех видов театра (как это будут проповедовать впоследствии Комиссаржевский и Таиров), а путем чисто механического соединения в одном здании разнородных трупп и чередования различных спектаклей. Но, по тому времени, и эта идея была новой и оригинальной.

Созданный им в Москве Свободный Театр (1913 – 14) был крупным явлением в тогдашней художественной жизни. Не стесняясь масштабами, он увлекся грандиозными планами. О них не без ехидства рассказывает в своих «Записках режиссера» Таиров, тоже привлеченный Марджановым к работе в его «Свободном Театре», на ряду с Саниным и Крэгом.

«Утренние газеты каждый день приносили новые сенсационные сведения о нарождающемся “Свободном Театре”: “Театр всех видов сценического искусства”, “приглашены Монахов, Шаляпин, Давыдов, Коонен, Андреева, Балтрушайтис, Дузе, Сара-Бернар, Сальвини”. “Подготовительные работы в полном ходу — затрачены миллионы на всевозможные опыты”. “К отдельным постановкам привлекаются Макс Рейнгард, Георг Фукс, Гордон Крэг и… Римский папа”, “в репертуаре драма, комедия, оперетта, пантомима” и прочее, и прочее.

И, между всеми этими сведениями, причудливо переплетая и путая их, носилась какая-то странная, почти фантастическая фигура Марджанова, человека, несомненно, живущего одновременно в нескольких {62} воплощениях, ибо, судя по газетам, он в один и тот же час работал в Москве над “Прекрасной Еленой”, вел в Питере переговоры с Варламовым, во Флоренции — с Крэгом, в Китае смотрел “Желтую Кофту”, в Праге набирал оркестр, в Лондоне условливался о гастролях за границей и в Сорочинцах покупал волов для “Ярмарки”… Воистину этот человек чувствовал себя собирателем театральной Руси»[[21]](#footnote-22).

К сожалению огромным планам суждено было осуществиться лишь в очень малой доле. Ассигнованный Суходольским на театр миллион быстро улетучился, а с ним вместе ухнул и весь театр, эта «своеобразная Вавилонская башня, с такой любовью возведенная Марджановым».

«Свободный театр» просуществовал всего на всего один сезон, за который сам Марджанов успел сделать только одну постановку. Это была «*Прекрасная Елена*». Этот спектакль вошел в историю русской оперетты. В нем Марджанов, еще задолго до Мейерхольда, взглянул на спектакль, как на самостоятельное целое и не поцеремонился с автором. Смелость режиссерской концепции не утрачена и по сейчас: первый акт — барельеф греческой вазы, в два этажа; второй — вся сцена огромная постель рококо, на которой и развивается все действие; третий — гулянье в Кисловодске. Любовь на протяжении веков — античность, галантный век и современность.

Марджановская «Елена» осталась и по сегодня самым смелым дерзанием в области оперетты. Его другие опереточные постановки (в Ленингр. «Палас-Театре»), Боккачио, Маскотта и другие были значительным этапом в развитии у нас этого театрального жанра.

Я познакомился с Марджановым в 1918 году, в Киеве. Под его же руководством начал и свою {63} режиссерскую работу. Это было в один из его партизанских набегов. В те годы он завоевывал театральную Украину, то в качестве «главного режиссера Украины», то «главного режиссера г. Киева» (тогда меньших — масштабов не признавали!), то в роли председателя комиссии по национализации театров, в каковой — комиссии — мы с ним впервые и столкнулись за сметами и составами.

Замечательное было время! Вся Россия изнемогала от двух бедствий: сыпняка и повальной театромании. Любой завхоз какого-нибудь эвакопункта мечтал сыграть короля Лира, и не было той пиши барышни, которая не участвовала бы в драмкружку и не шагала бы «по Далькрозу».

Странное зрелище являл собою наш театр в грозу и бурю! Фронты и рейды надвигались и проходили, 15 различных революционных и контрреволюционных волн перекатилось в те годы через Украину, агитвагоны развозили по линиям литературу и передвижные труппы, — а в интервалах между чужими налетами, «большевики» пытались строить театр на новых — социалистических — основаниях.

В те дни театр был единственным убежищем культуры, и никогда еще контраст между сценой и залом не был так разителен. Там, за рампой, в парче и пудреных париках разгуливали мольеровские герои и в стилизованных изысках изощрялись постановщики, а здесь, перед рампой — кишели серые шинели уходящих на фронт или только что с фронта вернувшихся красноармейцев и зазябшие фигуры обывателей.

На любую постановку охотно отпускали километры бархата и бесчисленные штуки сукна, в то время как нигде нельзя было купить ни аршина ситца. Никогда еще Шекспир не был так популярен, как в те годы, годы революционного романтизма и подлинной героики, Никогда со сцены не произносили столько величавых {64} слов, никогда с подмостков не веяло таким благородством: театральный классицизм догорал в пышном зареве эстетического заката.

А в партере ерзала плечами публика, ловя бесчисленных вшей, заедавших нашу страну от края до края.

В этой обстановке Марджанов дал один из своих лучших спектаклей — «Овечий Источник» Лопе де Вега в б. Соловцовском театре в Киеве.

Я помню зал, переполненный красноармейцами. Это была буря. Командарм, очищавший Украину от петлюровцев, сказал Марджанову после спектакля, что он будет посылать все отправляющиеся на фронт части смотреть «Овечий Источник» он будет уверен в победе.

Четкость групп и мизансцен. Сочность гротесковой буффонады на ряду с подлинным трагизмом. И красочные декорации и костюмы Исаака Рабиновича, — кажется, его первая театральная работа.

Осенью, того же памятного девятнадцатого года Марджанов уехал на север организовывать (или разрушать?) Центротеатр.

Два года спустя мы снова встретились с ним в его театре «*Комической Оперы*», куда он в 1921 г. пригласил меня режиссером. Он переживал одно из своих очередных увлечений и снова был полон мечтаний о грандиозном синтетическом театре. — Трехпольная система. Наверху, в большом зале Паласа, спектакли оперетты, с Яроном, Тамарою и Феона, для кассы, и, там же, плановые постановки классических комедии на музыке — «Дон Хиль Зеленые Штаны», «Мещанин во дворянстве» с музыкой Люлли, «Виндзорские Проказницы»… А внизу, в маленьком зале, кабаре «Кривого Джимми», оно же «Хромой Джо». Пять режиссеров, из ак. балета Орлов и Лопухова, художники Ущин, Радаков, Школьник…

{65} Через несколько месяцев, с переходом на самоокупаемость и хозрасчет, театр прогорел. Впрочем, Марджанов всегда прогорал. Вся его жизнь — вереница прогаров, и только его неугомонная воля к театру этим не обескуражена. Никто в мире, кажется, не прогорал так систематически, как он.

Сейчас он, как будто, угомонился, остыл и тихо доживает свои режиссерские дни в далекой Грузии.

А жаль! Таких мастеров сцены, как он, у нас немного. То, что делает Мейерхольд — гениально, но для меня это зачастую не театр. То, что делали Марджанов и Вахтангов, — всегда театр, всегда радость, всегда праздник.

Кроме этой праздничности их роднит еще и необычайная четкость сценического рисунка. Марджанов фанатик ритма. Правда, он понимает его не глубоко и часто заменяет метричностью, придавая излишнюю сухость, но четкость его работы совершенно исключительна. И самое большое для него удовольствие это перелагать музыкально-речевой рисунок на движение, подыскивая для него эквивалентную интерпретацию, так, чтобы каждой музыкальной фразе, каждому такту, каждому аккорду соответствовало бы особое движение, особый жест.

Марджанов большой мастер по этой части. Пожевывая сигару, — а если таковой почему-либо не имеется, так обсасывая папироску, — он лепит своими кургузо-безобразными пальцами бесчисленные позы, лепит, как скульптор, с редкой изобретательностью и экспрессией. В его работе над формовкой актерского тела есть что-то Родэновское. Он бросает тела приземистыми глыбами, монументально-выразительными. Резкий поворот, подчеркивающий мускулатуру, необычайно смелая, почти дерзкая поза. Крутоизогнутый торс, массивно-выпуклые, точно высеченные из мрамора контуры, нарочито-грубая лепка телесных {66} форм, — один резкий штрих, характерно подчеркивающий данную позу, и решительно никакой заботы о том, красиво ли это. Марджанов формирует позы шутя, десятками, дюжинами, сотнями, в бесконечном разнообразии, никогда не повторяясь и не вырабатывая шаблона. Это не балетная легкость Таирова, много — к слову сказать — перенявшего от Марджанова, и не акробатическая натренированность мейерхольдовских актеров, а какая-то совершенно особая — родэновская — скульптурная выразительность.

Я вспоминаю Марджановскую «Комическую Оперу» и свою работу над «Виндзорскими Проказницами» Николаи. Сделаешь сцену и доволен, как, мол, здорово вышло. Потом придет Марджанов. Посмотрит. Похвалит (он очень любит подбадривать и выдвигать молодежь). Погрызет сигару.

— Хорошо. Только почему вы его поставили сюда? Может быть лучше положить его головой к ней на спину, запрокинув руки. А вот этих двух здесь, на ступеньках. Вот так.

И не узнаешь своей же собственной мизансцены. Все как будто бы и так, а, вместе с тем, и совсем не так — сжило, зажило, налилось кровью. И черт его знает, в чем секрет!

Какой-то интуитивный дар. Никак не метод не осознанный прием.

Как и все его творчество. У некоторых из его последователей и учеников (Таиров, Феона) этот дар мизансценирования превращается то в схему, то в шаблон. У Марджанова он органичен.

Человек бессистемный и — в самой сердцевине своей — нелепый, Марджанов, при всей своей интуитивной талантливости, не создал ничего длительно-ценного. Он отшумел. Исчез. Исчез, как все партизаны.

Но память о его театральных набегах свежа и поныне.

# **{67}** Е. Б. Вахтангов

Трудно говорить о Вахтангове.

И не только потому, что, как известно, — de mortuis aut bene, aut nihil. Разумеется, ужасная смерть в самый разгар работы, когда Вахтангов только что вышел на путь мастерства и достиг своей акмэ, заставляет расценивать его работу под каким-то искаженным углом зрения, но сейчас мы уже можем и должны судить не чувством, а «трезвою силой ума».

О Вахтангове писалось бесконечно много. Всегда благожелательно и почти всегда бездарно.

Вот передо мною лирическая болтовня Н. Волкова. «Сирень останется навсегда цветком скорби о Вахтангове». Книжечки Кубуча и Кинопечати, повторяющие штампованные фразы о том, что «Евг. Вахтангов один из замечательнейших режиссеров нашего времени». Наконец, идеалистически-сантиментальная, хотя по-своему приятная книга Б. Захавы, в которой гораздо больше говорится о студийных дрязгах, чем о самом Вахтангове. И бесчисленное множество статей и статеек, на всевозможные и невозможные лады комбинирующих существительные: Вахтангов, режиссер и прилагательные: талантливый и гениальный.

Не раскрывая сущности вахтанговского театропонимания, все они стремятся определить положение {68} его среди других режиссеров нашего времени. Таково уж свойство нашего ума! Пока не уложишь на соответствующую полочку, не поставишь № и не занесешь в инвентарь — все чего-то не будет доставать.

А Вахтангова как раз необычайно легко «классифицировать».

Так, прямо, по формуле:

«Станиславский + Мейерхольд = Вахтангов».

Полнее всех эту формулировку мотивирует Захава:

«Станиславский и Мейерхольд!.. Синтез тех начал в театральном искусстве, которые символизируются этими двумя именами, — таков театр Вахтангова. Станиславский и Мейерхольд, содержание и форма, правда чувства и театральное выявление — вот что хочет соединить Вахтангов в своем театре. Театр Вахтангова должен, таким образом, явить собою органическое единство “вечных” основ сценического искусства с театральной формой, подсказанной чувством современности».

То же самое доказывает и А. Кипренский, утверждая, что в его творчестве гармонически сплетались оба полюса современной сцены, Станиславский и Мейерхольд. От первого он взял знание актера, «систему», от второго — искусство театрализатора-постановщика. «И особенно замечательным кажется тот факт, что и Станиславский и Мейерхольд видели в нем надежду нового театра».

Итак, Станиславский плюс Мейерхольд — вот Вахтангов.

Это равносильно утверждению, что Вахтангов не имел своего лица. Ибо две чужих физиономии не дают в совокупности новой своей.

А у Вахтангова свое собственное, и притом очень характерное лицо. Он вовсе не желает походить на других и всячески отбрыкивается и от Станиславского и от Мейерхольда.

{70} Первого он перерос. Станиславский — это нечто для него уже преодоленное, скорее помеха, чем опора. Помеха в исканиях. Он перерос сценический натурализм старого МХАТ’а. Романтик и фантаст, он упрекает Станиславского в том, что тот «омещанил театр». К тому же Станиславский стесняет его в его «дерзаниях»:

— «У нас в Студии дерзать нельзя. Рядом с К. С. это бессмысленно: если он не признает — дерзание не осуществится, а если признает, то это — тем самым — не дерзание»[[22]](#footnote-23).

Таким образом не *за* Станиславского, а *против*. Один член уравнения отпал. Посмотрим, что со вторым — с Мейерхольдом.

От Мейерхольда он отбрыкивается еще яростнее, чем от Станиславского. Открещивается возмущенно, обеими руками:

«Я никогда не подражал Мейерхольду. И не буду».

Да и мудрено было подражать, когда он почти что не знал Мейерхольда. Курьезно читать вахтанговские записи в дневнике!

26 марта 1921 г.: «*Сегодня* (1921 г.!!) прочел книгу Мейерхольда “*О театре*” и… обомлел: те же мысли и слова»… Как известно, книга Мейерхольда вышла в 1913 г. В руки Вахтангова она попадает ровно *через 8 лет*. И тут-то он с удивлением находит в ней свои слова и свои мысли…

О, ты, режиссерская образованность! Что ж! Лучше поздно, чем никогда!.. Но дело, конечно, не в этом, — ведь не всем же быть блестящими эрудитами. И особенность Вахтангова {71} именно в том и заключается, что он — не ведает, что творит.

Если Станиславский — выражаясь метафизически — душа современного театра, а Мейерхольд его ум, то Вахтангов — его воображение.

Не Станиславский и не Мейерхольд, а сам, свой собственный, самобытный. Фантаст, вернее фантазер.

Если в работе с актером он всегда опирается на «систему» Станиславского, лучшим истолкователем и преподавателем которой он считался вполне по праву, то как режиссер-постановщик он бродит ощупью и творит почти наугад. И угадывает только потому, что интуитивно-талантлив.

Как родилась его лучшая работа — Турандот?

Об этом рассказывает в своей книге Б. Захава.

Просмотрев предварительные студийные этюды сказки, Вахтангов «отказался ставить эту пьесу: он понял, что играть эту сказку всерьез — нельзя, а *как можно и должно ставить эту пьесу, — он еще не знал*» (курсив мой. — *Г. К*.). И когда его все-таки уговорили взяться за «*Турандот*», он поступил по своему обычному методу.

— Ну, хорошо, — сказал он, — попробую фантазировать.

«Попробую *фантазировать*». Именно, не изучать, не обдумывать, а фантазировать. В основе постановки лежит не «умный» и «умственный» план Мейерхольда, не заранее проработанная режиссерская концепция Таирова, а *свободная игра воображения*. И не даром же сам Вахтангов назвал насаждаемое им на театре направление *фантастическим реализмом*.

Фантастический *реализм*. Вот именно *реализм*. Ибо, фантазируя, он никогда не переступает грани реального, — это не безумная фантастика Гофмана, {72} не бредовые кошмары затуманенного Сознания, а четкие образы художника-реалиста. Иногда прилизанные, иногда даже пронумерованные, как «слуги просцениума» в Турандот. И только в некоторых сценах «Гадибука» его фантастизм перестает быть реальным…

Я бы назвал вахтанговскими реализм не фантастическим, а гротескным. Ибо Вахтангов прежде всего мастер гротеска!

Весь мир раскрывается ему в гротеске, с его двумя личинами: комической и трагической, в сочетании давая трагикомический гротеск!

В своем «Дневнике» он записывает: «Бытовой театр должен умереть. Характерные актеры… должны почувствовать трагизм (даже комики)… и научиться выявлять себя гротескно. Гротеск — трагический, комический».

Отсюда замысел: «Надо поставить Пир во время чумы и Свадьбу Чехова в один спектакль, ибо в Свадьбе есть пир во время чумы»…

В комическом, в буффонном ему всегда мерещится лицо трагического. Физиономия жизни рассплывается в полуулыбку, в полугримасу, не то жуткую, не то смешную. И весь творческий путь Вахтангова в оформлении этого трагикомического гротеска.

Человеческая жизнь — трагикомедия, и все жизненные явления имеют две грани — грань ужаса и грань смеха, полюс трагедии и полюс буффонады. И две лучшие работы Вахтангова — «Гадибук» и «Турандот» — в сущности говоря — вариации на одну и ту же — вечную — тему о любви и смерти, два панно одного и того же стиля, солнечная и теневая стороны, бокал «ананасного крюшона» (Кугель) и чаша смертельного яда, Две маски бытия — оратория и реквием — жизнь и смерть…

Свою «поэму о жизни» Вахтангов дал в Турандот.

{73} Я не люблю этот спектакль. Я смотрел его много раз, и только однажды дотянул до конца. Уже со второго акта начинает одолевать скука. Очень хорошо, очень мило — настоящая «футуристическая дуся», как кто-то остроумно выразился. Правда, футуризм перестает быть футуризмом, когда становится «дусей», но ведь публика и не приняла бы его иначе, как в виде леденчика или вообще «конфетки».

А Вахтанговская «Турандот» — это целая коробка самых приятных карамелек, обернутых в пестрые бумажки, и к тому же еще перевязанная розовой ленточкой. Все «изящно», все «мило», все с «большим вкусом».

Года два тому назад «Тэжэ» выпустил одеколон «*Турандот*», — подобно тому, как прошлой весною у нас появились конфетки «День и Ночь», — изящные флаконы различной величины с изображением принца Калафа. Это, разумеется, свидетельствует о популярности детища Вахтангова, но я не думаю, чтобы Мейерхольд, например, был бы очень польщен появлением семейного мыла «Ревизор». Мейерхольд и парфюмерия — вещи плохо совместимые. А вот Вахтангов…

У него всегда была склонность к эстетству и изящной красивости. Захава рассказывает, что он любил внешнюю праздничность, и ему было приятно, когда даже на репетицию приходили хорошо одетыми. И не даром же на его «Турандот» лежит отпечаток эстетства, столь приятный сердцу современного обывателя.

О новизне постановки говорить, разумеется, не приходится. В ней меньше всего «дерзания». Да ведь и сам Вахтангов признавался, что если Станиславский «признает, то это — тем самым — не дерзание». А Станиславский признал, и даже «очень {74} признал» Турандот… И, может быть, ошеломляющий успех этого спектакля именно тем и объясняется, что в нем есть все, кроме новизны. Публика ужасно не любит привыкать к чему бы то ни было новому, и Вахтангов любезно избавил ее от этой неприятности.

В самом деле: даже и мало искушенный зритель простым, невооруженным глазом, узнает в ней уже довольно давнишние трюки Балиеву кривозеркальное остроумие, многие приемы знаменитой «Желтой Кофты» Марджановского Свободного Театра и все — атрибуты итальянской commedia dell’arte. Весь спектакль разработан в духе громадного кабаретного №, с заигрыванием с публикой, с импровизированными шутками, к слову сказать, зачастую довольно плоскими и сильно отдающими армянским анекдотом. И не мудрено, что так называемый «левый фронт» не счел, возможным отнестись к этой постановке серьезно: для Мейерхольда это азы, уже давным-давно выученные, и давным-давно забытые, за полнейшей их сейчас ненадобностью. Но, повторяю, для широкой публики, вкусы которой определяются мебелью стиля модерн, этот спектакль как нельзя более приятен.

Гораздо ценнее его «Гадибук». Это, несомненно, крупнейшее явление не только (и даже, пожалуй, именно не *столько*) в истории еврейского, сколько всего современного европейского театра. Замечательная, раскрывающая самые глубинные основы творчества Вахтангова, эта постановка вряд ли чревата какими бы то ни было последствиями на еврейской сцене.

Я не достаточно знаком с еврейским театром, но мне все таки кажется, что путь его не от Гадибука и не через Гадибук. В самом подходе к интерпретации этой национально-мистической трагедии лежит самоочевиднейшая «первичная ложь», коренящаяся в полном {75} несоответствии пьесы и режиссерского замысла. Пьеса Ан-ского — ультра-бытовая, этнографическая пьеса, и упрощенные (вернее опрощенные) декорации Альтмана подходят к ней точно также, как героиням Островского пошла бы современная парижская модная шляпа. Альтман остается в спектакле сам по себе, Ан-ский — сам по себе. К тому же декорации еще и антитеатральны и ничем не оправданы — какая-то никому ненужная супрематика, черные и зеленые углы на паддугах. Зачем? Кому это нужно?

И спектакль стоит посмотреть, разумеется, не из-за этих супрематических фигур, и не из-за пьесы, которая, как кажется, способна захватить только чересчур националистически-настроенную аудиторию, а из-за работы Вахтангова. Это — мастерство в полном смысле слова.

Нищие, слепцы и уроды, со скрюченными руками и искалеченными фигурами, чахоточные и полоумные горбуны, точно выскочившие с офортов и шпалер Гойи, какие то жутко-серые комки скорченных тел, копошащаяся масса полузверей, похожих на бредовые, кошмарные видения. Вахтангов двигает их и группирует в бесконечном разнообразии, придавая их ужимкам чудовищную, зловещую жуткость.

Это тот же прием, который применен им во всех его работах, это те же гротескные фигуры Свадьбы, те же карикатурой искаженные образы в св. Антонии, те же маски, что в Турандот. Вахтангов — скульптор, резец его рассекает материал выпукло и четко, а Альтмановские костюмы и гримы еще усугубляют впечатление.

Но на этой ритмической четкости внешнего рисунка и заканчиваются достижения «Гадибука»; благодаря в корне неправильному подходу Вахтангов не смог уловить внутренней динамики вещи; пьеса не захватывает. Сужу, разумеется, не по себе, а по той {76} публике, которая, очевидно понимала текст, до которой доходило каждое оброненное слово, и которая тем не менее принимала спектакль довольно сдержанно. Вахтангов отказался от быта, но не создал трагедии.

Многие подробности напоминают Турандот: в III акте евреи одевают саваны точно так же, как артисты в прологе к Гоцциевской сказке: нет‑нет да и проскользнут знакомые черточки из других работ Вахтангова Но большой беды в этом разумеется, нет: Вахтангов еще искал самого себя, нащупывал свой путь, так трагически резко оборвавшийся во время работы над Турандот.

# **{77}** А. Я. Таиров

Когда я говорю о Таирове, я вспоминаю замечательную фразу Фушэ в «Мадам Сан-Жэн»: — Тюльери в огне, Париж охвачен пламенем революционного пожара, а Фушэ сидит себе спокойненько за кадками в прачешной знаменитой «бой-бабы» и занимается самоанализом:

— Есть, — говорит он, — революционеры и есть организаторы. Я, скорее, организатор.

То же самое мог бы с успехом сказать о себе и Таиров.

Он не разрушал и не предавал огню, — нет, он пришел уже, тогда, когда старшее поколение новаторов расшатало здание натурализма и оставалось Только ткнуть пальцем, чтобы оно развалилось окончательно.

Таиров не изобрел никаких новых слов, — впрочем, как он теперь утверждает, он никогда будто бы и не хотел декларировать никаких лозунгов и манифестов, тем более, что все новое, по его словам, является или комбинацией старого или просто чем то весьма стародавним, но крепко позабытым. Как бы то ни было, а ему не пришлось открывать никаких Америк, а только строить из чужих кирпичей.

Таиров явился уже на самом склоне революционной волны. Эпигон-эклектик, он не «в революции» и даже не «от революции» он — только «около революции», {78} и его театр революционен только в глазах той части публики, на которую всякая левизна вообще действует, как зеленый порошок на тараканов. В самом срединном существе своем Таиров глубоко консервативен и насквозь пропитан духом самого беспочвенного эстетизма. Дилетант, эстет, эпигон и эклектик, — вот Таиров. Но стоит ли, в таком случае, уделять ему так много внимания?

Волею судеб, Таиров оказался в эти годы выдвинутым в первый ряд театральных работников, если не всей России, то — во всяком случае — Москвы, — Ленинград его не принял и не признал. Грубо рассекая на пласты, я бы разбил современную театральную Москву на 3 лагеря: *правый* — МХАТ и все, иже с ним; *левый* — Мейерхольд с попутчиками, и, наконец, *центр* — Камерный театр, пристегнувший к эпитету «революционный» официальное наименование «академический», тщетно пытаясь совместить несовместимое.

Но, каковы бы ни были ошибки и заблуждения Таирова, его заслуга — создание Камерного Театра — несомненна. И, как бы мы не оценивали этот театр с точки зрения новизны, полезности и современности, это явление большой культуры. Впрочем, моя речь не о театре, а об его создателе.

Вот несколько фактических справок. Александр Яковлевич Таиров — псевдоним, принятый им уже впоследствии, — родился в 1885 г. в гор. Ромны в семье скромного педагога. Как и полагается всем театральным деятелям, он с детства пристрастился к театру и еще мальчиком участвовал в ученических спектаклях[[23]](#footnote-24).

{79} Впрочем, две души издавна жили в его груди — душа театрального деятеля и душа юриста, и если бы Таиров, — не сделался известным режиссером, он наверное был бы знаменитым адвокатом, быть может вторым Пергаментом или Корабчевским. Во всяком случае, юридическая жилка развилась в нем раньше театральной. В 1904 г. он поступает на юридический факультет Киевского Университета. В разыгравшихся затем событиях он принимает участие, как член *Бунда*, выступает на сходках и даже ненадолго попадает в тюрьму. Общественную деятельность, как член фракции с.‑д., он продолжает и в петербургском университете, в который переводится в 1906 г. Только тут, в Петербурге, начинается и театральная карьера Таирова, не получившего вовремя никакого специального сценического образования, если не считать носивших чисто случайный характер занятий у Липковских, в Киеве.

Одновременно с Мейерхольдом Таиров вступает в труппу театра В. Ф. Комиссаржевской, Мейерхольд — главным режиссером, Таиров — на выхода. Его первая роль — один из нищих в «Сестре Беатрисе». В дальнейшем Таиров играл и ответственные роли (в Передвижном театре в 1907 – 9 гг.) и в провинции. Имел успех благодаря хорошей фигуре и зычному голосу, изображая Эроса и даже… Сарданапала.

Его первая постановка — *Гамлет*, с тенью отца, появляющегося за тюлем, ничем не примечательна. Во второй же — «Эрос и Психея» Жулавского, уже чувствуется будущий эстет Таиров с его тягой к конфектной красивости: позы скопированы с дешевых эстампов, а склоненный над Психеей Эрос сильно смахивает на известную статуэтку, зачастую украшающую этажерки в приемных зубных врачей. После разрыва с Гайдебуровым (постом 1909 г. в Челябинске), Таиров в течение ряда лет работает {80} в провинции, а затем — сезон 1911 – 12 гг. в Панаевском театре, у Рейнеке, где дает модернизованный и стилизованный спектакль «Изнанки жизни» Бенавенте, худ. Судейкин.

Назревший к этому времени «театральный кризис», о котором поспешили так рекламно возвестить Евреинов и Айхенвальд, заставил Таирова еще раз поколебаться в правильности избранного им жизненного пути: театр или юриспруденция? Режиссура или адвокатура? И он решает — второе. «В августе 1913 г., — говорит он — я приехал в Москву “с твердым намерением не заниматься театром”».

Впрочем судьба судила иначе. Он встречается с Марджановым, и тот приглашает его в свой «Свободный театр», где он ставит «Желтую кофту» в манере китайского театра, и — по предложению того же Марджанова — пантомиму «Покрывало Пьеретты».

Совершенно правильно оценивает роль, которую этот спектакль сыграл в истории эволюции Камерного Театра, один из поборников камерничества — Сергеи Игнатов:

«Эта пантомима, когда-то объединившая основную группу работников будущего Камерного Театра, во главе с А. Я. Таировым, легла в основу всего дальнейшего развития театра».

Действительно, когда развалился Марджановский «Свободный Театр», таировская группа создала — в 1914 г. — свой собственный «Камерный Театр».

Напрасно пытается Таиров объяснить возникновение своего театра какими-то сверхъестественными, полумистическими причинами, доказывая, что он возник так, «как возникает утро, как возникает весна»… Ни весна, ни утро здесь, разумеется, совершенно не причем, а возник Камерный Театр по трем вполне определенным причинам:

во-первых, была налицо спаянная группа, уверовавшая в Таирова,

{82} во-вторых — театр нужен был Коонен, и в третьих — театр нужен был Таирову, который и вложил в его осуществление всю свою энергию, предприимчивость и практичность. Ибо Таиров не только художник, но и блестящий администратор.

Само название «Камерный» не выдумано Таировым, а навеяно знаменитыми Рейнгардовскими «*Kammerspiele*». Впрочем — по словам Н. Д. Живокини-Марджановой[[24]](#footnote-25), у самого Марджанова уже была мысль создать при «Свободном Театре» из не занятых в пьесах основного репертуара актеров (а таковых было великое множество) небольшой интимный театрик, как филиал «Свободного».

Как бы то ни было, а 12 октября 1914 г., в грозный год начала мировой войны, в еще непросохших стенах только что заново отделанного особняка на Тверском бульваре, Камерный Театр впервые открыл для публики свои двери.

Чем бы вы думали открылся Камерный Театр?

Ужасы войны, на время заслонившие собою внутренний развал империи. Россия балансирует на острие меча…

И вдруг — древне-индусская драма. «Сакунтала» Калидасы.

Затем «Жизнь есть сон» Кальдерона, «*Фамира Кифаред*» Иннокентия Анненского[[25]](#footnote-26).

Вот отклик Таирова на современность! С первых же дней своего существования он отгораживается Китайской Стеной от живой жизни и знать не знает и знать не желает о том, что делается там, за пределами его театра.

{83} Этому принципу Таиров остался верен и в дальнейшем.

В самом деле: Революция. Россия охвачена ураганом гражданской войны и чешется в сыпняке, погибая от голода и вшей, идет борьба не на жизнь, а на смерть за новое — марксистское — миропонимание, — а в Камерном дают мистическое «Благовещение» католика Клоделя. Москва бегает в стуколках и самодельной обуви, радуясь усиленному пайку из воблы да сельдей, — а в Камерном гофмановские спектакли, яркие и карнавальные. Именно в годы хозяйственной разрухи и государственной нищеты беспочвенный эстетизм — Камерного Театра расцветает махровым цветом, точно на зло жизни. Таиров даже не пытается передать пафос революции и зажечь свой театр огнем мятежа, — он предпочитает накладывать на лица мертвецов яркие румяна и запудривать зрителям мозги, забавляя их всевозможными выкрутасами и завитками.

Я не собираюсь рассказывать здесь историю развития Камерного Театра, моя тема не Моск. Кам. Т., а Таиров. Укажу только, что работа этого театра шла по двум основным линиям: арлекинады, буффонады, или — как ее называет сам Таиров — эксцентриады с одной стороны, и трагедиады — с другой. Первая линия начинается с пантомимы Шницлера — Донани и находит свое завершение в таком ритмически-блестящем спектакле, как Лекоковская оперетта «День и ночь», — вторая же начинается «Сакунталой» Калидасы и заканчивается «Любовью под вязами».

Работа *режиссера* Таирова у всех на виду и каждый может ее оценивать, как ему заблагорассудится, Я же хотел немного остановиться на Таирове-теоретике.

В 1912 г. он выпустил свои «Записки режиссера». Это его режиссерское *credo*.

Страница 189.

{84} «Необходимо твердо и до конца провести Театрализацию Театра. Театр есть театр…

И путь к тому, чтобы этот кажущийся трюизм стал радостной былью, неизбежен и един. Этот путь — Театрализация Театра».

Подписано: Таиров. 1921 год.

А почему не Фукс, не Евреинов, не Мейерхольд? Почему понадобилось в особой книге повторять за своей подписью и от своего имени то, что было лет 15 тому назад гораздо талантливее и доказательнее сказано, другими?..

Все мысли Таирова — удоя 1908 – 15 гг. и восходят к своим первоисточникам — Крэгу, Фуксу, Евреинову, Мейерхольду и даже Комиссаржевскому, с их лозунгами «театрализации театра», синтетизма, культуры тела («гимнопедия» Фукса), ритмичности сценического движения и т. п.

Слабый теоретик — Таиров — несколько раз изменял название исповедуемой им театральной веры: то это, был неореализм, то конкретный реализм, то конкретный конструктивизм, то сюрреализм. Но дело, в конце концов, не в названии, а в том, что он под всеми этими названиями подразумевает. Реальным (или конкретным) Таиров называет все, что имеет некую целевую установку, даже геометрические декорации, ибо «они дают актеру реальную базу для его действия (а стул не дает? — *Г. К*.) и прекрасно гармонизируются (вероятно “гармонируют”? — *Г. К*.) с реальностью его (актера) материала». «С этой точки зрения, — продолжает он, — я и называю новый театр *театром Неореализма*», ибо «он создается реальным искусством актера (??) в реальной (?!!!), в пределах театральной правды (?), сценической атмосфере». И после подобных тирад Таиров еще берет на себя смелость упрекать Мейерхольда в «лженаучности» {85} его биомеханики и думает о создании своей собственной науки о театре!..

Стоит ли еще останавливаться на теориях Таирова? Тем более, что и сам он не считает себя сильным в этой области.

Я подвожу итоги…

Бывая наездами в Москве, я обязательно заглядываю в «Камерный». И не потому, чтобы я не мог жить без этого театра. А так, больше для очистки совести, как говорится «для статистики», чтобы знать, какого очередного покойника омолаживает Таиров, по-прежнему ли он грезит Гофманом, «возрождает» ли он на русской сцене фарс или мелодраму, и скоро ли ему, наконец, надоедят окончательно надоевшие нам лоскутные Арлекины и траченные молью Пьеро…

Странный театр, этот Камерный! Оперетта ориентируется на Нэп, МХАТ — на остатки московского мещанства, Мейерхольд — на политику. У каждого своя база, свое место в кругу русских театров, свой потребитель.

«Камерный» работает на остатки эстетически-изысканных интеллигентов, буржуазных гурманов и тех nouvaeux riches, которые уже научились не сморкаться в пальцы и не говорить «извиняюсь». Таировский дилетантизм как раз по плечу этой публике, верящей в «святое» и «вечное» Искусство (с большим И) и ничего в нем, впрочем, не смыслящей.

Но Таиров умеет *подать*, аппетитно и красиво Нервировать самые, казалось бы, незамысловатые кушанья. Вот, например, кубисты. Какой нэпман вздумает увлекаться ими? А у Таирова кубизм так препарирован, что стал совсем ручным, уже не кусается и «даже совсем напротив»: делает полные сборы.

У Мейерхольда, впервые показавшего конструктивизм в «Рогоносце», в зрительном зале — Сахара. А Таиров сделает из этого же самого конструктивизма {86} такой очаровательный bibelot, такую изящную безделку, что от публики не будет отбоя. Мейерхольд любит все подать au natural, Таиров же сторонник французской кухни и охотно угостит вас заячьим рагу, приготовленным из самой обыкновенной кошки.

В блестящей книге Ильи Эренбурга «*А все-таки она вертится*» меня до нельзя поразили страницы, посвященные Камерному театру. Нужно быть абсолютным слепцом или профаном в области театра, чтобы не заметить, что Таиров насквозь пропитан *эстетизмом*. *Этот эстетизм* и есть покоряющая публику сила его театра. Сим победиши. У Таирова все удивительно «красиво» и «мило», и даже в момент смерти героини на сцене он напряженно ищет в публике улыбок, чтобы не дай бог не расстроить почтеннейшую публику, которая всегда должна у него — (радушный хозяин!) — благодушествовать.

*Дилетантизм и эклектизм* — вот злейшие враги Таирова. Впрочем, его всегда выручала и выручает его необычайная ловкость и умение показать товар лицом.

Много говорят о формализме *Камерного Театра*, о том, что это время он вырабатывал технику, готовясь возвестить миру свое новое слово Форма найдена, очередь за содержанием. Научились, мол, как говорить, теперь остановка только за малостью.: надо придумать *что* сказать.

Вот уже несколько лет авангардная мысль борется с этим компрометирующим разделением художественного произведения на *что* и на *как*. Ибо во всяком настоящем, органическом произведении искусства что есть *как* и *как* есть вместе с тем что. Именно в этой монолитности сила и заразительность искусства.

В спектаклях «Камерного Театра» этой монолитности нет. Думаю, что именно поэтому они неизменно {87} оставляют меня холодным. Я улыбаюсь, или Задумываюсь, но никогда не смеюсь и не плачу. И, быть может, прав Вахтангов, когда говорит: «Таиров — безусловно талантливый человек, но ему не доступен дух человека. Глубоко трагическое и глубоко комическое — ему недоступно».

И именно на основании этого Вахтангов предрекает ему грустную будущность:

«Камерный Театр когда-нибудь станет противной и выряженной, подмалеванной и разодетой по последней моде старой кокеткой».

Посмотрим…

# **{88}** Малый режиссерский Олимп*Режиссерские группировки — Театральная контрреволюция и ее представители — Евт. Карпов — П. П. Гайдебуров и передвижничество — Театральный Леф и его вожаки — Н. М. Фореггер — Творчески-эклектическая режиссура — Н. В. Петров — А. А. Брянцев — А. М. Грановский — Ученики Мейерхольда — Провинциальная режиссура — Заключение*

Классифицировать постановщиков в наше время не легко. Еще несколько лет тому назад, когда вся театральная толща резкой гранью разбивалась на две четко друг от друга отличающиеся части — правую, консервативную, и левую, передовую, — сделать это было не трудно. Правые сомкнутым фронтом театральной контрреволюции группировались вокруг таких маститых китов, как Евт. Карпов, Н. А. Попов и прочие корифеи «разводящей» режиссуры, — а ведь «авангард» равнялся по Мейерхольду.

К первым примыкали бытовики старой школы, строившие весь спектакль на актере и не понимавшие законов и запросов новой сцены, — Гловацкий, Лаврентьев, Платон и др. Наиболее выразительной {89} и типичной фигурой среди всех них является без сомнения *Евт. Карпов*, — в лице которого в свое время концентрировалась вся заскорузлость, вся косность старого театра. Евт. Карпов весь штамп, весь шаблон, весь традиция, весь трафарет. Все по старинке, все, как полагается, чин чином, изба, так изба, говорок на «о», старомодные павильоны, ажурные лесные арки и выцветшие идеалы доморощенного, разведенного на патоке народничества, кажущиеся сейчас прабабушкиным салопом.

Благообразный старик с седой бородой, сам персонаж столь любимого им и — вместе с тем — так плохо понятого Островского, сценический самодур, не дающий пробиться ничему живому, ничему молодому, ничему новому. Победоносцев русской сцены, страшная, безликая «недотыкомка», символ и вожак театральной контрреволюции.

За ним шли (или, вернее, за него прятались) все старики. В рядах же «авангарда» дефилировал весь режиссерский молодняк.

Так было еще недавно. Сейчас все карты спутаны и зачастую никак не разберешь «правая, левая где сторона».

Растерявшаяся, оказавшаяся совершенно беспомощной и бездарной, старая режиссура или целиком сдала свои позиции и совершенно стушевалась, или же занялась мимикрией, пытаясь принять защитно-розовую окраску. И только очень немногие сохранили всю девственную чистоту своих верований и свое прежнее лицо.

Пожалуй в полной мере это можно сказать только об одном лишь П. П. Гайдебурове.

Я совершенно сознательно помещаю его среди «правых», хотя он и является создателем одного из первых «либеральных» общедоступных театров, обслуживавших рабочие массы в знаменитом Нардоме {90} им. гр. Паниной. Важно не то, кого он обслуживал, а то, чем он обслуживал, важно то, *что* он нес этим массам. А нес он, приблизительно, следующее: «Религиозное начало есть единственная основа искусства, совершенный вид которого есть театр в своей соборности».

«Всякое подлинное искусство… религиозно». И еще: «Во все времена театр испытывал священные моменты сошествия на актеров огненного языка святого духа (!!!), хотя, к сожалению, только как случайные благодатные явления, как знаменья».

Очевидно, Гайдебуров сам испытал на себе «сошествие огненного языка святого духа», ибо чем же иначе объяснить весь тот религиозный бред, который он выдает за «режиссерские комментарии» к пьесам?

Маленький человечек в ермолке, этот елейный святоша в течение четверти века кликушествует на театре, проповедуя «создание театра храма» и торжество «внутреннего, алкающего своего утверждения в боге человеческого духа» и учит актеров «вызывать к новой жизни музыку вечности», вибрируя «ей в тон своей душой». Свой театр он превратил в особого рода обитель, с целым монастырским уставом, в котором все должны были вибрировать в тон Гайдебурова и Скарской. Достаточно сказать, что вступление в брак его актеров разрешалось только с согласия Гайдебурова…

Весь елей и святость, Гайдебуров, естественно, ненавидит все новое; немудрено поэтому, что нарождающийся «новый театр» кажется ему каким то дьявольским измышлением. И он спешит предостеречь от этого соблазна свою паству:

— «Вы слышите модный крик о революции в театре? Не соблазняйтесь о нем».

Вместо увлечения всякими революциями он предлагает закладывать «основание алтарю нового театра-храма» {91} и верит, что «рано или поздно замкнется священный круг апостолов и зазвучит общий всем язык творческого духа».

Что это? Мысли режиссера-постановщика, или мистический бред какого-нибудь захудалого воскресшего проповедника? Самое же замечательное заключается в том, что все эти завиральные идеи о вибрации апостольских душ и театре-храме изданы *в 1922 г*. Как могла подобная «идеология» уцелеть в условиях современной общественности?..

Вся эта галиматья озаглавлена «Зарождение спектакля».

Зародилось это «Зарождение» на даче Гайдебурова «Тепличка», в Сестрорецке. Оно и понятно: только в теплице может вырасти такое чахлое растение, как Гайдебуровский театр, — анемичный, выхолощенный и малокровный.

Спектакли Передвижного Театра всегда производили на меня странное впечатление. Паузят. Усиленно переживают. Опять паузят и опять переживают. Словом, совсем как в МХАТ’е. А рядом с этим — плохо понятая внешняя театральность, голые сукна, выхода актеров из зрительного зала, нелепые костюмы. И оба эти начала существуют друг подле друга совершенно самостоятельно, ничего общего между собою не имея.

Бывают такие лошади: «в яблоках». Скажем, вся лошадь серая, а яблоки на ней белые. Так вот и театр Гайдебурова — мрачный натуралистический фон, а на нем — яблоками — пятна плохо переваренной театральности. И надо всем этим густая пелена пыли и скуки. Молью трачено, никакой нафталин не поможет…

Прокатилась волна революции, прогремела гражданская война, а он продолжает по-прежнему вегетарианствовать и молиться, мечтая о театре-храме и вибрации душ по коллективному методу Гайдебурова и Скарской.

{92} Горбатого, говорят, могила исправит. Слова здесь бесполезны. Поэтому единственный выход — предать забвению, если уж никак нельзя предать огню.

Я бы вообще не останавливался так долго на Гайдебурове, если бы созданное им «передвижничество» не претендовало в свое время на роль символа веры русской «трудовой интеллигенции». Это злостный поклеп на бедную интеллигенцию, которая, при всех своих недостатках, все же увлекалась не Скарской, а ее сестрой — Комиссаржевской. Передвижной же театр всегда был театром вегетарианцев, старых дев и прекраснодушных, но никчемных неврастеников, ничего общего с живой жизнью не имеющих. Сейчас же он просто-напросто являет собою жалкое зрелище заживо разлагающегося мертвеца.

Гайдебуров последний из могикан интеллигентски-никчемного театра. Наиболее талантливые его сподвижники — А. Я. Таиров и А. А. Брянцев — давно поняли это и отошли от него, ища иных путей.

А пути эти все — влево.

В первые же годы революции махровым цветом зацветает левое искусство. Одно время футуристы даже мечтают провозгласить себя правительственным направлением. «Левые» театры нарождаются и крепнут. На широкую дорогу новаторства выходит Вахтангов. Комиссаржевский экспериментирует в своей Студии. Фореггер выдвигается в ряды первых вожаков левого фронта, бомбардируя старый театр с цитаделей своего «*Вольмостфора*». Фердинандов поднимает мятеж против кажущегося ему слишком академичным Таирова и основывает свой собственный — «*Опытно-Героический Театр*», погибающий от неопытности руководителя. В Московском Пролеткульте подвизаются Смышляев и Эйзенштейн, в дальнейшем делающий уклон в сторону оциркачения театра. Тот же прием применяет и Радлов в своей «*Народной* {93} *Комедии*» в Ленинградском Нардоме, заставляя неумеющих правильно говорить по-русски циркачей играть Мольера. Марджанов создает свою «Комическую Оперу», эксцентрики — ФЭКС (фабрика эксцентризма)[[26]](#footnote-27), а группа молодых талантливых режиссеров (Вл. Соловьев, К. Державин и др.) организует «Театр Новой Драмы». И, точно во главе всего движения — незримо — *Мейерхольд*, разбрасывающий вечно-новые театральные лозунги. А на всех этих лозунгах — между строк — один основной и главный: *смерть старому театру*!

Это было время бури и натиска, время отчаянной борьбы старого с новым. Сейчас война окончена. Страсти улеглись, бойцы устали.

«Иных уж нет, а те далече»…

Вахтангов умер. Комиссаржевский и Евреинов где-то за границей. Марджанов — далеко, в Грузии… Некоторых сманило кино (Эйзенштейн, Державин и «Фэксы»), некоторых (Фореггер) — эстрада. Иные же прельстились аклаврами и из новаторов превратились в академиков не всегда хорошего тона…

Сейчас «левого» театра нет, как, впрочем, нет и театра «правого», — остались только отдельные левые режиссеры, работающие случайно, в одиночку и вразброд, каждый за свой риск и страх. И если в Москве еще уцелели кое-какие театральные организмы новой формации, то в Ленинграде, с введением НЭП’а, не осталось ни одного экспериментирующего левого молодого театра.

{94} Из всей вереницы деятелей «левого театра» позволю себе остановиться только на одном. Это — *Фореггер*.

Иностранец. Не то американец, не то… бог его знает кто! Огромные американские очки à la Мабузо, трубка à la Эренбург, что-то à la Маяковский.

Художник, знаток костюма. Одно время была полоса успехов его Вольной Мастерской — Мастфора… Но театр сгорел. С переводом в Ленинград Мастфор и вообще зачах. Сейчас Фореггер в мюзик-холле и в цирке. В сущности говоря, на своем месте. Он — мастер малого искусства, эстрады, кабаре и вообще прикладных видов театрального творчества. Изобретательный сцепщик движений и тел, трюкист, умеющий по европейски подать хорошо-сработанный эстрадный №. Но целого спектакля обнять не может. Как бывают актеры на эпизоды. Это их дело и они делают его блестяще. Фореггер — режиссер театрального эпизода, т. е. отдельного №. Не больше. Что ж! Кому что дано. И пускай его умение невелико, — оно в своем плане необходимо и ценно.

Самую многочисленную группу сейчас, несомненно, составляют режиссеры-эклектики, которые, не создавая своего направления, все же умеют удачно пользоваться чужими приемами и из чужих фасонов создавать живые театральные организмы. Это не ученые филологи, не журналисты, не авторы «Ивановых Павлов», неожиданно превратившиеся в руководителей, скажем, больших оперных театров, не выскочки-карьеристы, а добросовестные мастера-практики, знатоки своего дела.

Из стариков назовем хотя бы покойного *Н. Н. Арбатова*, а из еще и поныне где-то за границей киноздравствующих — А. А. Санина. Первый, работая и в опере, и в драме, преимущественно в Суворинском «*Малом Театре*», в начале своей деятельности {95} был близок к МХАТ’у и пытался в опере насаждать принципы сценического натурализма à la Станиславский (его знаменитая Маргарита, поливающая из лейки цветы). Дальнейшие работы его скорее не натуралистичны, а *реалистичны* в духе модного тогда живописного передвижничества и порою «либеральны» — хотя бы нашумевшая постановка «*Царя Иудейского*» К. Р. в Эрмитажном Театре.

В противоположность ему Санин весь в натурализме. Он вышел из МХАТ’а и остался ему верен и посейчас. Даже в Марджановском «Свободном Театре» гнет ту же натуралистическую линию — в «Сорочинской Ярмарке» на сцене настоящие быки!

Санин славится, как мастер массовок, трактуемых, впрочем, в чисто мейнингенско-натуралистическом плане. Человек большой культуры, он работал и в «передовых» театрах своего времени — хотя бы в дризеновском «Старинном Театре», где интересно реконструировал несколько средневековых спектаклей, в сотрудничестве с бар. Дризеном и художниками Н. К. Рерихом и Щуко.

К этой же группе «либеральной» режиссуры я бы отнес и *б. бар. Р. Унгерна*, постановщика знаменитой «*Вампуки*», и романтика-эстета *П. П. Сазонова*, одного из основателей единственного сейчас в СССР кукольного театра марионеток, в котором я имею удовольствие работать в данное время. Оба они сейчас где-то в провинции и видимо — к сожалению — постепенно сходят на нет…

К этой группе творцов-эклектиков отойдет и вся плеяда наших опереточных режиссеров, так или иначе — через покойника А. Брянского — продолжающих традиции Лентовского. Закраивая опереточные фасоны по берлинским и венским образцам, наши {96} спецы опереточного дела эстетизируют этот жанр, превращая его в конфетку. От Брянского они заимствовали любовь к фонарикам и лампочкам, к серпантину и конфетти, к пестрым декорациям, флажкам, гирляндам и транспарантам. В сущности говоря все они более или менее на одно лицо. Греков грубее, Смолич пестрее.

Если Греков просто копировщик дурного тона, то Смолич иногда проявляет и собственную инициативу, потакая невзыскательным вкусам опереточной публики. Он ориентируется скорее на Лондон, с его опереттами-феериями, в то время как остальные наши опереточные режиссеры-копировщики имитируют преимущественно Берлин и Вену, редко Париж.

Самым крупным опереточным режиссером сейчас безусловно является *А. Н. Феона*, большой и опытный спец своего дела. Гибкий и подвижный в своем театропонимании, он, пожалуй, левее всех своих собратьев по опереточному ремеслу и в некоторых своих работах не чужд конструктивизма, циркачества и даже некоторого эксцентризма. И если он не создал *своего* собственного стиля, то в его работах все же неизменно много подлинной опереточности и вкуса.

В оперетте сейчас сосредоточилась наиболее живая часть режиссуры. Много хуже обстоит дело в драме, где на общем катастрофически-бездарном фоне выделяется разве лишь одна фигура. И не только потому, что на безрыбье и рак рыба.

Нет. В отличие от целого ряда выскочек-авантюристов, пытающихся выдавать себя за новаторов, *Н. Петров* отлично знает ремесло театра.

Петров начал свою работу на провинциальной сцене. Театральную школу прошел в Москве (у Адашева), затем в МХАТ’е. Актер, помреж, режиссер и педагог, {97} он испробовал свои силы во всех театральных жанрах, — и в опере, и в комедии, и в кабаре, и в жив-газете, и в драме. Прекрасно учитывая накопленный опыт, учась на поражениях и неудачах, он дорос до подлинного мастерства в своих последних постановках, среди которых «Конец Криворыльска» знаменует собою целый этап в жизни нашей аксцены.

Соученик Вахтангова и воспитанник москвичей, он видит основу театра в актере, умеет с ним проработать роль и в постановочном замысле исходит опять-таки от актера Но, вместе с тем, он отлично знает и чувствует театр, его законы и требования, и, не спускаясь до потакания вкусам публики, умеет быть занимательным и театральным. Впрочем эстетика его насквозь эклектична и художественное лицо его трудно определимо. Чаще всего оно обусловлено тем художником, с которым он ставит[[27]](#footnote-28).

Петров режиссер для взрослых. Рядом с ним я бы постановил А. А. Брянцева, как режиссера для детей.

*Брянцев* вышел из недр Передвижного театра и нашел свой собственный самобытный путь в созданном им Ленинградском Театре Юных Зрителей (ТЮЗ). Он тоже знает театр насквозь, изучил его вдоль и поперек, и как помреж, и как актер, и как суфлер, и как режиссер-постановщик, и как руководитель. В отличие от Петрова, у него есть нечто свое. Это — *схематизация*. Схематизация в конструкций сцены, сценической площадки, декоративного {98} оформления, сценического движения и всего спектакля в целом. Мизансценируя, он постоянно «проверяет на геометрии». Декорируя, он думает об упрощении и опрощении. Почитая актера краеугольным камнем в спектакле, он все же не только режиссер для актера, но и постановщик конструктор, по проекту которого построена не одна сцена. Вопрос о конструкции сценической площадки занимает одно из центральных мест в его театропонимании, и не даром же основанный им «Театр Юных Зрителей» имеет такую исключительную по оригинальности сцену.

Научившись в Передвижном Театре учитывать зрителя и полагая в основу своей работы удовлетворение запросов определенных групп, Брянцев умеет владеть аудиторией и точно знает, что и зачем он делает. Филолог по образованию, он, вместе с тем, сохранил (как воспитанник реального училища) склонность к математической точности и к формуле. Может быть именно поэтому он иногда скучноват, но зато неизменно определенен и ясен.

Его идеал — ничего лишнего, «όυδην άγαν» — идеал эллинов. Уже одна из его первых крупных постановок в Передвижном Театре, в стенах которого он проработал 15 лет, «Антигона» Софокла, проникнута этим же духом геометрической ясности. И все его дальнейшие работы носят на себе печать все той же схематизированной четкости, «проверенной на геометрии», что, однако, придает им некоторую сухость.

Мне приходится еще остановиться на интересной фигуре *А. М. Грановского*, основателя и руководителя московского государственного еврейского театра, так называемого *Госет’а*. Мы тем более имеем право упомянуть его в общей фаланге современных режиссеров, что деятельность его не замыкается одной еврейской сценой, — он работал и в русском {99} театре. К тому же весь характер его Госет’а настолько ненационален, не специфичен, что мы скорее имеем в его лице дело с *европейским* театральным мастером, а не с режиссером *еврейского* театра. Ведь вся реформа (я не говорю: революция), произведенная Грановским на его родном театре в том именно и заключается, что он привил национальному еврейскому театру характер современного «европеизма», вернее нашего нового театрального стиля. Он впитал в себя все достижения и формы нового (а иногда даже и левого) русского искусства и перенес их на еврейскую сцену. В этом его заслуга и в этом же и его слабость.

Ибо он не создал ничего своего. Грановский, это не то Таиров, не то Вахтангов. Во всяком случае, он им обоим близко сродни. Та «солнечная радость нашего бытия», которую хочет своим театром возвестить Грановский, навеяна Вахтанговской «Турандот», а в его мистической «Ночи на старом рынке» есть несомненно что-то от «Гадибука»…

Творческая физиономия Грановского определяется, впрочем, не только его эклектизмом, но и резким отмежеванием от старого еврейского театра, который он остроумно высмеивает в своих «Трех изюминках». Здесь попадает и достаточно-бытовому «национальному» еврейскому театру, и «одесской» оперетте, словом всем тем штампам и пошлым шаблоном, в которых до самого последнего времени костенел еврейский театр.

И пускай Грановский эклектик, смешавший в своем мастерстве все приемы и все стили, от commedia dell’arte до полит-буффонады, — он победил, а победителей, как известно, не судят. Он превратил мистико-бытовой и трафаретно-провинциальный еврейский театр — в европейский, и в этом его несомненная заслуга. Он стилизовал еврейский жест, освободив от штампа и {100} придав ему художественность, он влил чисто-национальный темперамент в современные театральные формы, зарядив свои спектакли максимумом динамики. Правда, его театр — театр не широких еврейских масс, а скорее европеизировавшейся интеллигенции, но Госет еще так молод, что трудно предугадать его дальнейшие пути.

К творчески-эклектической режиссуре я отношу и группу учеников Мейерхольда, отчасти следующих заветам учителя, разрабатывая те или иные моменты его творческого пути, отчасти пытаясь выбиться на самостоятельный путь. Среди них знаток мольеровского театра и итальянской комедии масок — *Вл. Ник. Соловьев*, большой эрудит и художник с хорошим вкусом; *А. Грипич*, впитавший в себя позднейшие приемы мейерхольдовского мастерства, и *К. К. Тверской*, более других приближающийся к методам сценического натурализма.

Вот, в сущности говоря, и весь наш режиссерский актив, если не говорить о неопределившейся еще молодежи, и о провинции, где подвизается целый ряд маленьких Мейерхольдов и микроскопических Таировых, повторяющих по-костромски или по-харьковски «повадки» столичных мэтров. Среди них прежде всего маленький «Мейерхольд для себя» — *Б. Глаголин* ныне подвизающийся на украинской сцене, автор саморекламных книжек, которого в последние годы обуял дух самого неистового новаторства. Затем честный немецкий подмастерье *Е. Бертельс*, провинциальный Таиров, с чисто немецкой добросовестностью подражающий столичной моде, педант, не без «эстетического» вкуса Затем карликовый Станиславский в лице *В. К. Татищева*, основателя популярного на юге театра «Красный Факел», основанного в духе студий МХАТ’а. Пожалуй наиболее талантливым из всех является *Р. Унгерн*, бывший режиссер театра В. Ф. Комиссаржевской {101} и «Кривого Зеркала», постановщик «Вампуки», ныне почти сошедший на нет и прозябающего где-то в провинции.

А дальше идет целая вереница приспособившихся и примазавшихся к левому и новому театру режиссеров, занявшихся мимикрией и стремящихся принять защитную окраску.

Цена такого «полевения» очевидна, а рецепт — до нельзя прост, приглашается левый художник, который монтирует пьесу по своему, совершенно независимо от режиссера постановщика. Режиссер ставит пьесу честно, иногда по старинке, иногда «по системе», а иногда и безо всякой системы, просто до дилетантски. Затем актеров наряжают в костюмы, изготовленные по эскизам того же самого левого художника, и спектакль готов. По такому методу у нас сейчас «ставят» многие.

Об этой категории лучше всего умолчать. Это волки в овечьей шкуре, ничего общего ни с каким новаторством не имеющие. Не понимая задач и сущности нового театра, они «левеют» из чувства самосохранения Художественная ценность такой левизны — очевидна…

Я заканчиваю обзор малого Олимпа, в котором собраны dii minores нашей режиссуры. Я хочу еще только упомянуть такого несомненно ценного работника, как В. В. Шимановский, организатор Гос. Агит-театра. Впрочем, многие из перечисленных и не перечисленных здесь художников находятся еще im Werden и перед ними не закрыты двери и большого Олимпа. К тому же театральная революция еще далеко не закончена. Правда, сейчас наступило временное затишье. Точно заключено перемирие: правые полевели, левые поправели.

Но только будущее покажет, действительно ли это начало синтеза Верней, что это только затишье перед новой бурей.

1. Все три цитаты взяты из брошюры Б. Филиппова «Театр и запросы рабочих масс». 1927 г. Ленинград — Москва. [↑](#footnote-ref-2)
2. Эпитет, данный Л. Троцким. [↑](#footnote-ref-3)
3. Ограничиваясь в настоящем очерке сообщением объективных данных о Мейерхольде, я даю его субъективный портрет в книге «*Люди Искусства*». [↑](#footnote-ref-4)
4. В. Э. Мейерхольд. Юбилейный сборник. Тверь, 1923, стр. 12. [↑](#footnote-ref-5)
5. Статья в сборнике «Театральный Октябрь», 1926. стр. 39. [↑](#footnote-ref-6)
6. Цит. сборник, стр. 26. [↑](#footnote-ref-7)
7. См.: сборн. «Театр. Окт.», стр. 74 – 75. [↑](#footnote-ref-8)
8. Б. Гусман, там же. [↑](#footnote-ref-9)
9. «Театральный Октябрь», стр. 15. [↑](#footnote-ref-10)
10. Он не только автор целого ряда пантомим (м. пр. «Любовь к трем апельсинам» по Гоцци), — ему принадлежит несколько переработок серьезных драматических произведений («Крик жизни» Артура Шницлера и др.). Больше всего толков вызвали, как известно, его переработки «Леса» и «Ревизора». [↑](#footnote-ref-11)
11. См.: С. Мокульский. «Переоценка традиций», стр. 21 – 22. — В своей «переоценке» почтенный критик доходит даже до утверждения, что «не подлежит никакому сомнению, что и Островский, если бы жил сейчас (!), не мог бы ничего возразить против мейерхольдовской редакции “Леса”… Трудно, конечно, гадать о том, что сказал бы покойник Островский. Но все же полагаю, что иногда лучше недохвалить, чем перехвалить…» [↑](#footnote-ref-12)
12. Слова самого Мейерхольда. [↑](#footnote-ref-13)
13. Слова самого Мейерхольда. [↑](#footnote-ref-14)
14. С. Мокульский, op. cit., стр. 22. [↑](#footnote-ref-15)
15. В. Н. Соловьев. О технике нового актера, сб. «Театральный Октябрь», стр. 39 – 40. [↑](#footnote-ref-16)
16. Б. Казанский, Метод театра, стр. 99. [↑](#footnote-ref-17)
17. Там же, стр. 128. — «Исследование» снабжено «скромной» библиографией, которая названа «*рациональной*» видимо потому, что в ней упоминаются все постановки Евреинова, кроме провалившихся, и все статьи о нем, кроме ругательных. Озаглавлена монография тоже скромно: «Метод театра» (Анализ системы Н. Н. Евреинова). Есть, мол, «система» Станиславского, а есть система и Евреинова. Его собственный метод. Конечно, разные бывают методы, но метод Евреинова чрезвычайно ясен: это метод самой откровенной саморекламы, и стоит ли доказывать это целой монографией? [↑](#footnote-ref-18)
18. Книжка Евреинова явно стремится иметь вид научного исследования, недаром же ей дан подзаголовок: «О смысле театральности с биологической точки зрения». Для характеристики того научного материала, которым оперирует автор, достаточно указать на два места: «однажды я сам (т. е. сам Евреинов) был свидетелем того, как мышь спаслась от кошки (стр. 36); 2) в другой раз его (Евреинова) мать, прикинувшись спящей, спаслась от двух беглых каторжников» (стр. 37). [↑](#footnote-ref-19)
19. С радостью приношу благодарность Э. Э. Туреку за этот бесценный подарок. [↑](#footnote-ref-20)
20. Ф. К. — Федор Комиссаржевский. [↑](#footnote-ref-21)
21. Александр Таиров, «Записки режиссера», стр. 15. [↑](#footnote-ref-22)
22. Самуил Марголин. Нежданные материалы о Евг. Вахтангове. Замыслы. «Жизнь Искусства», 1926 г. №№ 28 и 35. Захава этих замечательных строк почему-то не упоминает… [↑](#footnote-ref-23)
23. Пользуюсь случаем, чтобы принести горячую благодарность Г. А. Авлову, бывшему сотоварищу Таирова по Передвижному Театру П. П. Гайдебурова, любезно сообщившему мне ряд весьма ценных сведений для моей работы. [↑](#footnote-ref-24)
24. Которую благодарю за многие сообщенные мне сведения. [↑](#footnote-ref-25)
25. В этой постановке Таиров впервые сотрудничал с Александрой Экстер. Ее макет Г. Якулов остроумно называет «плохим подражанием “Острову Смерти” Бёклина». [↑](#footnote-ref-26)
26. ФЭКС основан в 1922 г. Г. Козинцевым, Л. Траубергом, С. Юткевичем и автором этих строк, которому принадлежит и само название «ФЭКС», равно как и провозглашение в 1921 г. *эксцентризма*, как самостоятельного театрального течения. [↑](#footnote-ref-27)
27. Ник. Вас. Петров уроженец г. Вологды, где окончил реальное училище. Режиссуре обучался в режиссерском классе в МХТ, участвовал в постан. «Братьев Карамазовых» и «Гамлета». С 1910 г. с небольшими перерывами работает в б. Александринской театре. Основал свой театр «Вольная Комедия» и кабаре «Балаганчик», где вспоминает веселые дни «Коли Петера» из «Бродячей Собаки» Один из наиболее живых и жизненных режиссеров наших дней. [↑](#footnote-ref-28)